Zur Dramentechnik Otto Ludwigs

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät der Kaiser Wilhelms-Universität zu Straßburg

vorgelegt

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

von

Hans Fresdorf

aus Metz

Essen-Ruhr 1914

Gedruckt bei Fredebeul & Koenen.

Von der Fakultät genehmigt am 24. Januar 1914.
Der Gesamtdruck wird in Straßburg erscheinen.
(S. Vorwort.)

Meinen lieben Eltern.

Die vorliegende Studie beschränkt sich hauptsächlich auf das in der Ausgabe von Ad. Stern und Er. Schmidt niedergelegte Material. Berücksichtigt sind jedoch die weiteren Bruchstücke der Genoveva, welche Golz (s. Literatur-Anhang Nr. 89) veröffentlichte, sowie die Szenen aus den Bernauerfragmenten, die Heydrich (s. Literatur-Anhang Nr. 4) wiedergegeben hat; auf die aus den Archivalien schöpfenden Studien ist nach Möglichkeit Bezug genommen. Die theoretischen Aufstellungen sind — nicht ohne Vorgänger dieses Verfahrens — mit Otto Ludwigs eigenen Worten wiedergegeben; nur hier und da habe ich daran geändert, etwas Überflüssiges gestrichen, etwas Erklärendes hinzugefügt; aus zwei Stellen zusammengezogen ist allein das Motto. Von Otto Ludwig angeführte Beispiele sind in Anmerkungen zum Teil mitaufgenommen, da sie die theoretischen Ansichten illustrieren und oft einen Vergleich mit Ludwigs Praxis bieten. — Die Belege erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, jedoch dürften nur wenige belanglose Parallelstellen nicht zitiert sein. —

Die Otto Ludwig-Literatur ist in einem besonderen Anhang vereinigt, im Text mit L.-A. bezeichnet. Spezialliteratur zu einzelnen Problemen und Fragen findet sich an Ort und Stelle. Von der Shakespeare-Literatur ist einiges herangezogen, auf das Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft unter der Abbreviatur Sh.-Jb. verwiesen worden. — An Abkürzungen sind noch folgende gebraucht: St. = Ausgabe von Ad. Stern, E. Schmidt, Grunow, Leipzig; B. = Neue vermehrte Ausgabe von Ad. Bartels, Hesse, Leipzig; Golz, Heydrich, s. oben. — Die einzelnen Werke sind folgendermaßen angegeben: H. Frei oder Frei = Hanns Frei, 1842/3; Torg. H. = Torgauer Heide, 1844; R. d. H. = Die Rechte des Herzens, 1845; Pfarrose, 1845; Scuderi = Fräulein von Scuderi, 1848; Erbf. = Erbförster, 1849; Makkabäerin, 1850; Jakobsstab, 1850 (?); Makkabäer, 1852; Alfred = König Alfred, 1855/7; E. v. A. = Der Engel von Augsburg, 1856 (St. IV, S. 133 ff.); Genoveva, 1856; Bernauerin = Agnes Bernauerin, 1859 (St. IV, S. 225 ff.); M. Falieri oder Falieri = Marino Falieri, 1857/60; Imola = Die Freunde von Imola, 1860/62; Camiola = Die Kaufmannstochter von Messina, 1860, 62, 64; Tib. Gr. = Tiberius Gracchus, 1862 — Januar 1865. — Die Manuskripthefte der Studien: V. = Vorstudien, 1840—51; S. = die verschiedenen Shakespearestudien: Sa. = 1851—55; Sb. = 1855—56; Sc. = 1857—58; Sb. II = 1858—60; Sd. = 1860—65; Se. = Einzelhandschrift; R. = Ro-

manstudien. — Mancherlei Belehrung, nicht nur für diese Arbeit, fand ich bei A. M. Wagner, Das Drama Fr. Hebbels = Beiträge zur Ästhetik XIII, 1911 (zitiert: Wagner).

Vorliegende Arbeit soll in die Sammlung „Freie Forschungen zur neueren deutschen Literaturgeschichte", herausgegeben von Professor Franz Schultz, aufgenommen werden; des Krieges wegen wird dies jedoch erst nach Friedensschluß geschehen können.

Die Anregung zu dieser fruchtbaren Studie verdanke ich einer liebenswürdigen Mitteilung des Herrn Professors Friedrich v. d. Leyen, während Herr Professor Franz Schultz mich in manchen Einzelfragen hilfreich unterstützte. Ich fühle mich verpflichtet, beiden Herren auch an dieser Stelle hierfür meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung 9

I. Technik der organischen Form[1]

a) Die Personen: 13
1. ihre Charakteristik 13
2., 3. ihre Gesprächsform im Dialog[2] und Monolog. 35
4. ihre Darstellung im Affekt.
b) Das rein dramatische Kunstideal.
5. Das dramatische, epische und lyrische Moment im Drama.
c) Subjektive Unterströmungen und Beigaben des Dichters.
6. Das Geschichtliche.
7. Dekoration und Stimmung. Natur.
8. Humor und Witz.
9. Reflexion und Sentenzen.
10. Prosa und Poesie.
11. Zur Sprache.

II. Technik der mechanischen Form (Otto Ludwig und die Bühne).
a) Regeln.
12. Zeit und Raum.
13. Der Zufall.
b) Einleitung und Einteilung.
14. Exposition. Einleitender Akkord. Vorbereitungen.
15. Akt und Szene.
c) Die Personen.
16. ihre Zahl.

---

[1] Die Einteilung in organische und mechanische Form geschah in äußerer Anlehnung an St. V, 465; B. VI, 285.

[2] Nr. 1 und 2 hier im Teildruck vorliegend.

Jede Kunst schließt ein Handwerk in sich ein; das Handwerk der Kunst nenne ich den Teil derselben, der gelehrt und gelernt werden kann. (St. V, 35, 47; B. VI, 5, 13.)

Mehr als ein deutscher Dichter hat sich neben poetisch-schöpferischen Werken eingehend mit theoretischen Fragen beschäftigt und sein eigenes Schaffen wie das anderer, zumal seiner Gegner, kritisch betrachtet, um die Berechtigung[1] der angewandten Kunstmittel nachzuweisen. Otto Ludwig hat das Resultat solchen Nachdenkens in seinen Shakespeare- und Romanstudien niedergelegt, deren Originalität, trotz einiger Abhängigkeit von seinem ersten dramaturgischen Ratgeber Ludwig Tieck[2], anerkannt ist. Die Einstellung der Auffassung Otto Ludwigs vom Drama in seine ästhetischen Grundsätze, in seinen künstlerischen Gedankenkreis ist mehrfach unternommen

[1] Seine Ansicht als maßgebende zu dozieren liegt dann nahe. — Otto Ludwig, der sich ja öfters auch mit dem Gedanken getragen hat, Schulmeister zu werden, glaubt die Veröffentlichung des so Gewonnenen auf Kosten einer doktrinären Veranlagung setzen zu dürfen: Der Deutsche lehrt so gern; er kann der Versuchung nicht widerstehen, die Studien, die er um eines Romanes willen gemacht, und ihr Ergebnis gleich mit zum Besten zu geben (St. VI, 65; B. VI, 342). Allerdings will er diese Veröffentlichung separat haben (ibid.). Seine eigenen Studien gedachte er zeitweise in Briefform wiederzugeben, „in Briefen an einen jungen Mann gerichtet, der den Autor um Hilfe gebeten" (St. 281; B. VI, 167). — Die Betonung, daß die Kunst einen lehrhaften Charakter tragen, daß sie „praktische Lebensweisheit" lehren solle, finden wir öfters bei ihm (St. VI, 20, 92, 170; B. VI, 00, 360, 412). — (Hiermit steht übrigens Otto Ludwig ganz auf dem Standpunkt unserer Klassiker; denn nach der ausgesprochen tendenziös-lehrhaften Epoche unserer Literatur haben bekanntlich auch unsere Großen und Größten auf dem Felde der Dichtkunst durch ihre Werke erzieherisch auf die Gesamtheit ihrer Nation einzuwirken versucht (s. auch Wagner S. 19, 23). Dichter der Weltliteratur wie Holberg, Molière, Ibsen usw. gingen denselben Weg, mußten ihn gehen, soweit und wenn sie Lustspieldichter waren. Was Otto Ludwigs Vorbild, den Altmeister Shakespeare, betrifft, so vgl. H. Ulrici: Shakespeares dramatische Kunst, 1868[3], S. 368 f.; C. C. Hense, Sh.-Jb. XI, 268 ff.; über „das Prophetentum der Wahrheit" bei Shakespeares Narren: Thümmel, Sh.-Jb. IX, 91 ff. — Schließlich darf wohl noch hinzugefügt werden, daß jede in einer Hinsicht bedeutende Persönlichkeit allein eben schon durch ihre Überlegenheit den andern ein Muster wird; und so haben auch ihre Werke, soweit sie Ausfluß dieses ihres dominierenden Wesens sind, uns stets etwas zu sagen.)

[2] Vgl. H. Bischoff: L. Tieck als Dramaturg. 1897. S. 2; L.-A. 26, Schluß. — Welche theoretischen Schriften Otto Ludwig sonst noch studiert hat, vermögen wir M. Heydrich zu entnehmen (L.-A. 4., S. LXIV, LXVI, LXIX, LXXV, LXXXVII IC, CI, CVIII); die Untersuchung einer etwaigen speziellen Abhängigkeit einzelner Probleme überschritte Plan und Rahmen dieser Studie; vielleicht gibt uns hierüber Wilh. Schmidt-Oberlößnitz in dem zweiten Bande seiner Otto Ludwig-Studien eine Auskunft; interessant wäre auch ein Vergleich mit den Hörenaufsätzen und Vorlesungen A. W. Schlegels, der oft zu gleichen Shakespeare-Fragen Stellung nimmt. — Nach Heydrich, LI, besteht auch direkte Anknüpfung an Lessing.

worden[1]. Der Mensch in seiner Leidenschaft ist der Gegenstand, das „Zentrum" der wahren Tragödie (St. V, 220; B. VI, 128)[2] und die poetisch-reale Ausführung[3] (St. V, 84, 396, 458 ff., 264 ff.; B. VI, 37, 241, 280 ff., 156 ff.) des ethisch-psychologischen Gehaltes dieses Stoffes (St. V, 87; B. VI, 39; s. auch Kap. über Monolog) — in typischer Darstellung (St. V, 81, 417, 449; B. VI, 35 f., 253, 274 f.) — bildet das Kunstwerk. Der Charakter jedoch macht allemal die Möglichkeit der Leidenschaft — und damit des Leidens (St. V, 63; B. VI, 23.); er steht — voll Tatkraft zu handeln — überzeugt zugleich von der Freiheit des Willens[4] (St. VI, 156; V, 220; B. VI, 402, 128) — im Gegensatz zu seiner Umgebung, der er an Energie überlegen ist und der er seinen Stempel aufzudrücken versucht (St. VI, 168; B. VI, 410); er ist wie eine Sturmflut, die sich kämpfend am Felsenufer der Weltordnung selbst vernichtet (St. VI, 115, 104; B. VI, 375, 368)[5]. Aber noch dramatischer wirkt es, — nach späterer Ansicht Otto Ludwigs, — wenn der Kampfplatz in die Seele eines einzelnen verlegt wird (Sc.: St. V, 451; B. VI, 275 f.; St. VI, 320)[6,7]. — Die Folgerungen, die sich beim Aufbau eines

---

[1] S. L.-A. 44 ff.

[2] Noch nicht so absolut Sa.: Es ist nicht notwendig, Menschen von starkem Charakter zu tragischen Helden zu wählen, aber vorteilhaft, solche mit starker Empfindung (St. V, 429; B. VI, 261).

[3] Dieser „poetische Realismus" — Otto Ludwig ist der Urheber dieses für die Kunstästhetik fruchtbaren Ausdrucks — entstand aus anfänglich falschen Bestrebungen heraus: Als Idealist habe ich angefangen, dann schlug ich aus Ungenügen in den Realismus um und trieb diesen, soweit es möglich ist. Nun muß ich beide Einseitigkeiten zusammenzufassen suchen, was ja der Zweck meiner künstlerischen Selbsterziehung war (St. V, 84; B. VI, 37). S. auch Briefentwurf an Geibel, Heydrich LVI. —

[4] Dieselbe gibt dem Helden zugleich das Imposante, welches in seinem Sturze kolossal gesteigert, auf die ewige Gerechtigkeit übergeht (St. V, 197; B. VI, 432).

[5] Und zwar ist sein Schicksal die Totalsumme aller Wirkungen seiner Eigentümlichkeit: Der Mensch als Charakter wirkt nicht allein in einer einzigen bestimmten Tat auf seine Umgebung, er wirkt, ohne es zu wissen und zu wollen, in jeder seiner Äußerungen. Er ist nicht bloß einmal, in einer Stunde, der Schmied seines Schicksals, er hämmert in jedem Momente daran, bis die Katastrophe den Hammer ihm aus der Hand nimmt (St. V, 422; B. VI, 256 f.). (In dieser ganzen Frage auch Stellung zu Hebbel genommen: St. V, 360; B. VI, 204; s. O. F. Walzel, Hebbelprobleme, Leipzig, 1909, S. 107 und öfters; anders S. 57 ff. daselbst.)

[6] Im Gespräch mit Jos. Lewinsky, 1863: Der Streit zwischen Völkern ist rein episch; auch der der einzelnen Parteien oder Stämme; in der Familie wird der Streit schon dramatisch, aber das Höchste ist erreicht, wenn der Kampfplatz zusammengefaßt wurde auf den kleinen Raum der menschlichen Brust. — Ähnlich Sc.: St. V, 440; B. VI, 269.

[7] Shakespeares Praxis geht ebenfalls diesen Weg: St. V, 284, 503; B. VI, 169, 310. Bei ihm streiten auch die historischen Mächte und Konstellationen in seiner Helden Brust, wie die Götter in den Äschyleischen (St. V, 257; B. VI, 152). So könnte auch der Kampf zwischen Katholizismus und Protestantismus ein dramatischer und tragischer werden; (man darf hier z. B. an K. Schönherrs „Glaube und Heimat" und E. Handel-Mazzettis eindrucksvolle Romankunst denken). In (Schillers) Maria Stuart, wo er ein äußerlicher bleibt, darf er nur ein epischer heißen (St. V, 318; B. VI, 192). (Hegels Ansicht: St. V, 503; B. VI, 310 — cf. noch St. V, 173; B.

Stückes hieraus ergeben für den idealen Nexus, d. h. für die Forderungen der Vernunft oder des moralischen Gefühls, sowie für den pragmatischen Nexus, d. h. für die Folge der Einzelheiten, die zu einem überzeugenden Zusammenhang für den Verstand zu ordnen sind (St. V, 105, 431, 466 f.; B. VI, 32, 262, 286 f., auch St. V, 508; B. VI, 313), übergehe ich, da sie in Otto Ludwigs ästhetische und philosophische Ansichten hineinspielen und auch bereits anderwärts mehrfach ihre Betrachtung erfahren haben. Die folgenden Seiten beschäftigen sich lediglich mit den Fragen seiner dramatischen Technik, oder — um Ludwigs Worte zu gebrauchen (St. V, 467; B. VI, 286) — mit dem typischen Zubehör, welches den dargestellten Vorgang zu einer künstlerischen Täuschung der Phantasie[1] werden läßt.

Der Gang unserer Untersuchung gestaltet sich folgendermaßen: Zuerst wird die theoretische Ansicht Otto Ludwigs über die einzelnen Probleme sowie etwaige Änderungen derselben, die sich im Laufe der Zeit ausgebildet haben, dargelegt. Danach betrachten wir, wie der Dichter sich zu den hervorstechendsten Forderungen dieser Ergebnisse stellt, d. h. wie er sie praktisch bei seinem dichterischen Schaffen verwendet. Bei der Untersuchung der Praxis werden wir sehen, daß stilistische, prosodische und rein technische Momente und Erwägungen modifizierend einwirken und ihre Berücksichtigung bei der Besprechung verlangen. Wir kommen so zu einer Reihe von

VI, 97). — Um das in Rede stehende Problem des Charakters zu vervollständigen, sei schließlich noch auf die nicht ganz sichere Frage nach der Entwicklung, Umwandlung oder Explikation, Entfaltung des eigentlichen Wesens einer Person, hingewiesen; vgl. hierzu: St. V, 71 f., 206; B. VI, 29 f., 118 f.; zum eigenen Schaffen: St. V, 393, VI, 233; B. VI, 239 f., 450. Über das Werdende, Sichentwickelnde der Charaktere bei Shakespeare — im Gegensatz zu den Sichgleichbleibenden des Sophokles — s. Hense, Sh.-Jb. XI, 264. Eine Entwicklung ist nur im polymythischen Drama möglich, da die Figuren in die verschiedensten Verhältnisse geführt werden müssen, um eine solche zeigen und entfalten zu können.

[1] Denn weder zu dem Gemüte noch zu dem Verstande soll ein poetisches Werk unmittelbar sprechen; das einzige Medium, welches einem besonders reichern Ganzen Haltung und Übereinstimmung geben kann, ist — wegen ihrer mittleren Stellung zwischen dem Herzen und Verstande und ihrer unmittelbaren Wirkung auf alle übrigen Kräfte (St. VI, 181; B. VI, 421) — die Phantasie (St. VI, 182; B. VI, 422), die allerdings durch den Verstand kontrolliert sein muß und dem ästhetischen und ethischen Sinn nicht zuwider handeln darf (St. VI, 193; B. VI, 429). — Die Phantasie ist zudem das gläubigste Vermögen im Menschen, deshalb muß in der Ausführung hauptsächlich diese gepackt werden (St. V, 272; B. VI, 162); durch diese Wirkung auf die Phantasie wird es auch dem Gemüte möglich gemacht, das Herbste zu tragen (St. V, 73; B. VI, 30). — Vgl. noch St. V, 338, 483, VI, 24; B. VI, 210, 297, 00. — Wie bei Dickens (St. VI, 69; B. VI, 344) ist auch bei Shakespeare die Phantasie die Basis ihrer wahren Dichtung; bei Kleist, wie bei Lessing ist jedoch der Verstand das Medium der Darstellung, nicht bloß der Disponent (St. V, 349; B. VI, 202). — Ist später diese Ansicht geändert?: Die Gestalten der nichtdramatischen Gattungen haben zum Stoffe und zum Schauplatz den unendlich dehnbaren inneren Sinn, zum Maßstabe lediglich die Phantasie; die Gestalten des Dramas werden von wirklichen Menschen reproduziert und gemessen von den unbestechlichen äußeren Sinnen, vom Auge und Ohre (St. V, 40; B. VI, 8).

Nebenuntersuchungen, die aber nicht ohne Bezug zu den durch die Theorie gegebenen Hauptrichtungslinien stehen, und die wir daher diesen unterordnen können. Wir haben ferner gelegentlich gleichzeitig oder in kurzen Schlußbetrachtungen zu zeigen, ob Theorie und Praxis miteinander übereinstimmen und wieweit dabei etwa eine Beeinflussung der künstlerischen Produktion durch theoretische Ansichten vorliegen kann. Daß Otto Ludwig eine solche Einwirkung für möglich hielt, ja sogar für sich bewußt vorhatte, sagt er uns selbst wiederholt und die ganze Arbeit der Studien hatte ja bei ihm — neben der Erforschung Shakespeares — vorwiegend und zumeist den Zweck, als ausübender Künstler vom Briten zu lernen[1] (St. V, 35; B. VI, 5) und die Kunstgriffe des Handwerks sich so anzueignen, daß sie ihn ganz durchdringen sollten, um bei dem eigenen Schaffen unbewußt als Norm zu dienen. Hinweise auf vorschwebende Pläne und Betrachtungen über Ausgeführtes sind überall nach Möglichkeit herangezogen worden und werden uns somit öfters eine Ergänzung bieten. — Um Otto Ludwigs Dramentechnik allseitig in Betracht zu ziehen, sind mehrfach in separaten Abschnitten jene Eigentümlichkeiten hervorgehoben, die in der Theorie eine Besprechung nicht gefunden haben, also rein praktische, aber damit doch nicht unwesentliche Züge sind.

---

[1] Seine Kunstform hält Otto Ludwig nicht bloß für nachahmenswert, sondern für die absolute, für ein Gesetz (St. V, 228; B. VI, 133); d. h. nur seine tragische Auffassung und Behandlungsweise, seine Kunstmittel sollen gelten, nicht auch spezifisch englische und Shakespearische Wendungen (St. VI, 46; B. 00). — Zu B. Paoli, L.-A. 17. geäußert, die Sh.-Studien seien „das Tagebuch seiner dramatischen Bildung". An anderen Orten bezeichnet er die Studien als die Geschichte seiner dramatischen Selbsterziehung.

1. Zur Charakteristik der Personen.[1]

Wie der ganze Vorgang, der ganze Inhalt im Drama, so sollen auch die Charaktere typisch sein (St. V, 417; B. VI, 253); sie erscheinen dennoch individuell durch einen großen Reichtum[2] von Merkmalen, welche eben jenem Typus eigen sind (St. V, 411; B. VI, 249), wobei denn sehr gut die heterogensten Charakterbestandteile[3], auf welchen oft die tragische Wirkung beruht, zusammenstoßen können (St. V, 64; B. VI, 24). Diese einzelnen Momente des Charakters sollen sich nicht in den wesentlichen Teilen der Hand-

[1] S. L.-A. 48., Kap. 16. — Betr. Charakteristik in den epischen Werken s. L.-A. 32., S. 32 ff. und L.-A. 33. I, Kap. IV; II, Kap. IV. — Betr. Shakespeare s. Bruno Kiehl: Wiederkehrende Begebenheiten und Verhältnisse in Shakespeares Dramen. Ein Beitrag zur Shakespeare-Philologie, Diss. Berlin, 1904, Kapitel III. Erwähnenswert ist auch folgende Stelle aus Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst: Shakespeare charakterisiert nicht „durch einseitiges Hervorheben einzelner Charakterzüge, durch Übertreibung und Verzerrung, sondern dadurch, daß er den vollen Reichtum der Elemente, Kräfte und Eigenschaften der menschlichen Natur in den Charakter seines Helden niederlegt, dieser Fülle von Zügen aber in ihrer Zusammenfassung und Zuspitzung zum Ich eine eigentümliche individuelle Gestalt zu geben weiß" (S. 384).

[2] Jedoch verlangt Otto Ludwig später hier eine bestimmte Grenze, da durch zu individuelle Charaktere der Zweck der Tragödie, das allgemeine Menschenschicksal im besonderen darzustellen, verfehlt würde (Sb. II: St. V, 483; B. VI, 297). Verkehrt sei auch die eigensinnige Konsequenz der sich immer steigernden Individualisierung des schon Individuellen aus der Bemühung, ja immer Wahrheit zu geben (Sb. II: St. V, 79; B. VI, 34). Sind die Charaktere gar mühsam zusammenreflektiert, so sind sie sehr schwer in Bewegung zu bringen und behalten etwas Automatenartiges (St. VI, 230; B. VI, 448). — Er glaubt, es sei zu weit getriebenes Individualisieren gewesen, was er mit seiner Handlung und mit seinen Charakteren vorgenommen. Aus poetischen Menschen würden dadurch leicht Sonderlinge, aus der Handlung eine pragmatische Kuriosität (St. V, 469; B. VI, 288); es entstehe auch Karikatur dadurch (St. V, 433; B. VI, 264). — Vor dem Zu-Individuellen ist man jedoch bewahrt, wenn man sich gewöhnt, in der Seele des Volkes aufzufassen und wiederzugeben, also typisch und nur durch Zusammenstellung solcher Züge zu individualisieren. — Andererseits hat man das Sonderbare an Ludwigs Figuren in ihrem monomanischen Streben, — das er Hebbels Personen vorgeworfen (St. V, 358; B. VI, 203), — zu finden geglaubt: s. L.-A. 54., S. 141; sie arten in „sonderbarliche Charakterbilder" aus: L.-A. 25., S. 274. — Vgl. schließlich noch: Der wirklich vernünftige Mensch wäre überhaupt der ungünstigste Gegenstand für die Tragödie, schon wegen der Unterordnung von Gefühl, Begehren und Phantasie in ihm (St. V, 67; B. VI, 26).

[3] Für die Darstellung sind Charaktere aus heterogenen Bestandteilen gemischt frucht- und denkbar, denn sie zeigen Kontrast. Die interessantesten Charaktere aber, die individuellsten und doch typischten sind diejenigen, in denen die meisten Kontraste, der meiste Zunder zu inneren Kämpfen, die widersprechendsten Züge vereinigt sind (St. V, 120; B. VI, 62., — auch St. V, 95; B. VI. 45).

lung veräußern, sondern sie sind vorteilhafter in kleinen Zügen des Details verstreut anzubringen (St. VI, 113; B. VI, 374). Ihre Charakterzüge dürfen die Personen jedoch nicht selbst in kleinen Anekdoten erzählen, wie sie es so oft bei Hebbel tun (St. V, 358; B. VI, 203), wo sie alsdann ihre individuellen Männchen machen (St. V, 433; B. VI, 264)[1]. Der Charakter einer Person muß sich vielmehr ohne ihr Wissen, ja wider ihren Willen zeigen; die Personen dürfen ihren Charakter meist selber nicht kennen, und, indem sie ihren vermeinten schildern wollen, müssen sie, unwillkürlich und ohne es zu wissen, ihren wirklichen schildern (St. VI, 218; B. VI, 440)[2]. — Jede auftretende Person, jede hervortretende Gestalt hat einen mittleren Ton, wo sie spricht, wie andere Menschen auch; es ist derselbe, den wir zuerst an ihr kennen lernen. Dieser mittlere Ton, der nach Modifikationen immer wieder zu sich zurückkehrt, bietet die Möglichkeit des reichsten Wechsels der Töne (St. V, 476; B. VI, 292)[3]. In ihm treten aber nicht nur die Mimen des gewöhnlichen, vertraulichen, genierten, repräsentierenden, imponierenden usw. Umgangs des Geschäfts- und Weltlebens verschieden je nach der Person zu Tage, sondern auch die Mimen des Standes, Alters, Geschlechts, Temperaments usw., individuell gefärbt und modifi-

---

[1] Cf. Wagner, Pag. 327 und 351. — Vgl. ferner: Herbert Koch, Über das Verhältnis von Drama und Geschichte bei Fr. Hebbel, Diss. München, 1904, S. 61 f.

[2] Dies erreicht zu haben, behauptet er St. V, 421; B. VI, 256: Während die Hebbelischen Figuren sich was auf ihre Eigentümlichkeit wissen und damit erzählend dicktun (s. hierzu Walzel, Hebbelprobleme, S. 78), kennen meine sich selber nicht und schildern sich ohne, ja wider ihren Willen. Und stets mehr handelnd als erzählend. So (in den Makkabäern) die Art der Schadenfreude, mit der Judah den Eleazar gehen und die andern in Hinsicht auf den Anspruch der Familie auf das Hohepriestertum gewähren läßt in der Vorfreude, daß, was ihnen so glänzt, hinter dem, was er tun wird, als kleinlich, eitel, verschwinden wird, und er die vorübergehende Verdunklung wählt, um dann um so heller vor sich selbst zu strahlen. Er steht Eleazar gegenüber wie Stolz dem Ehrgeize. Dieser Stolz steigert sich in ihm bis zu dem: Wenn ich es lasse (Israel), dann ist's verloren. Er verachtet in seinem Stärkestolze die Schwächen seines Volkes den Fanatikern gegenüber und muß zuletzt sehen, daß eben diese Schwächen gesiegt und nicht seine Stärke.

[3] Solche mittelgestimmte Partien müssen eigentlich das Gros der Rolle ausmachen. Sind dann nur die eigentlichen Charaktermomente, d. h. das Individuum im Menschen, die sich auf Herausforderung der Situation melden, kräftig dargestellt, so erscheint uns jenes ganze mittlergestimmte Gros, welches nichts anderes vorstellen soll, als das Allgemeine im Individuum, als der menschliche Durchschnitt, mit jener individuellen Farbe gefärbt (ibid.). Es gibt eben viele Momente, in denen sich der Mensch zeigt eben wie ein Mensch, wo er seinen Hinz oder Kunz in der Scheide stecken läßt (St. VI, 45; B. 00). — Besonders ist Shakespeare ein Meister in der dramatisch-psychologischen Stickerei; er weiß den vorübergehenden Seelenzustand auf den Grund eines dauernden aufzutragen, woraus wiederum theatralischer Kontrast entsteht. So wie er seine Melancholischen scherzen läßt, z. B. Romeo, dann Hamlet, z. B. in der Szene nach der des Geistes (St. V, 142; B. VI, 76). Er zeigt uns auch allemal erst sozusagen die Grundtonart, aus der sein Held geht, und läßt uns heimisch werden darin, ehe er moduliert. Er liebt es zudem, einen Seelenzustand sich ausklingen zu lassen, ehe er ihn verändert (St. V, 136; B. VI, 72).

fiziert (St. V, 476 f.; B. VI, 293)[1]. Die Gedanken und die Ausdrucksweise tragen demnach die „Charakterlivree" der betr. Person (St. V, 474; B. VI, 291)[2].

Hiermit sind jedoch wie für den Novellisten auch für den Dramatiker die Charakterisierungsmittel noch nicht erschöpft. Das Äußere, das Physiognomische und Mimische, wird zwar durch den Schauspieler dargestellt; hier Vorschriften zu geben hat Otto Ludwig den Dichtern untersagt; immerhin hat Ludwig selbst, zumal in der ersten Hälfte seines Schaffens, Angaben dieser Art sehr glücklich zu verwenden gewußt (s. u.). Andere Ergänzungen zu diesem Kapitel sind am Schlusse desselben zusammengefaßt worden.

Wir betrachten jetzt die praktische Verwertung der wichtigsten Charakterisierungsmittel, d. h. die rein persönliche Ausdrucksform der einzelnen Figuren und ihren individuellen Gedankenkreis. Zurücktreten muß die Besprechung und Darlegung der Lebensanschauungen[3] der Personen, ihres Strebens, ihrer Wollungen; hierdurch wird zwar eigentlich erst das ganze Wesen derselben gegeben und eindeutig festgelegt, doch würde dieses einem Kapitel über die Charaktere angehören und somit außerhalb der technischen Charakterisierungskunst, die uns allein beschäftigen soll, liegen. Die Art des Charakterisierens ist — ähnlich wie in den novellistischen Werken — anfänglich eine rein äußerliche; die bezeichnenden Züge werden lose, oft an einigen Stellen gehäuft, den betr. Personen angeheftet. Dies bestätigt uns sogleich der überaus selbstgefällige, renommistische Hauptmann Hanns Frei aus dem gleichnamigen burlesken Lustspiel; er kumuliert eine Reihe von soldatischen Ausdrücken

---

[1] Auch die Bildung des Standes gibt ein charakterisierendes Moment ab (St. V, 532; B. VI, 329. S. auch St. VI, 234; B. 00).

[2] Zur Illustration der letzten Punkte diene folgende ausführlichere Stelle (St. VI, 158; B. VI, 403 f.): Ähnlich der Förmlichkeit der Höflichkeit ist die Förmlichkeit des Geschäftsmannes, z. B. des Anwaltes, der gewohnt ist von den Gerichtsverhandlungen aus, stets zu reservieren, nie sich bloß zu geben. Ähnlich beim Diplomaten, bei allen, die gewohnt sind, etwas zu verbergen. Diese Formen harmonieren besonders mit dem Kostüm, dem Ornat, dem speziellen Berufe, (der etwas ihnen Analoges ist), z. B. beim Geistlichen, der überall etwas von der Kanzel, wie der Kaufmann vom Kontor oder Ladentisch, der Lehrer vom Katheder in seiner Art zu konversieren mit sich führen wird, er müßte denn ein sehr geriebener Gesellschaftsmensch sein. So charakterisiert sich auch das Geschlecht, und zwar nicht allein in der Form, denn das zurückgezogenere weibliche wird nicht leicht kühne Behauptungen und dgl. vorbringen, und tut es eine, so charakterisiert sie sich dadurch als Ausnahme. Der zu befehlen Gewohnte wird durch die äußerste Höflichkeit, die er zeigen will, den Nachdruck, den jene Gewohnheit seiner Redeweise gibt, nicht ganz verstecken können. Der Soldat ebensowenig das kurz angebundene, das „ohne Umschweif".

[3] Hierüber geben die Einleitungen der verschiedenen Herausgeber genügende Auskunft. Bemerkt sei hier nur, daß in der dargestellten Reflexion, in dem dargestellten Reflektieren auch nach Otto Ludwigs Meinung ein feinstes charakteristisches Moment liegt (St. V, 267 f.; B. VI, 158); s. auch Kapitel über Reflexion und die dort mitgeteilten Sentenzen.

einige wenige Male[1]. Die ewige Großtuerei — und diese sollte offenbar ein Hauptcharakterzug sein — ist noch aufdringlicher gezeichnet[2]. Immerhin erweckt er dadurch ein wenig den Anstrich des großsprecherischen Soldaten, nur daß er doch fähig ist, manches auszuführen; er ist kein „Dummbart". Als ein Mangel wird es dabei unstreitig empfunden, daß er stets bloß dieselben allgemeinen Bemerkungen über sich gibt, was eine gewisse Einseitigkeit der Zeichnung hervorruft. Andererseits muß gegenüber Bartels, der bei ihm gerne „humoristische Freiheit und Lebendigkeit" gesehen hätte (Einl. XXVII), daran erinnert werden, daß dadurch die humoristisch-komischen Rollen des Leblank und seiner Sibylle gedrückt worden wären und daß auch seine Stellung zu der offenherzigen, „schnippisch"-neckigen Felicitas eine andere hätte werden müssen. Weit feiner und individueller, wenn auch im ganzen oft auffälliger sind bei Otto Ludwig meist die Figuren zweiten und dritten Ranges gezeichnet, so hier die Gestalt des „drolligen" Leblank, des Vergolders; originell sind bereits seine Anreden: „Meine allerschönste, ehrenfeste Jungfrau!", „Herzig Jungfräulein" und „herzliebste Jungfrau" heißt Felicitas (II, 5; III, 8), „Verehrter, vielgeschätzter Mann" ihr Großvater (III, 4). Er liebt Wortformen, die als archaisierendes Element in seiner Sprache zugleich für die mittelalterliche Milieueinstellung des Stückes nicht ohne Bedeutung sind: „Zum Ende lobesan" (II, 5), „nachgrad und nun und dergestalten" (III, 4), und gebraucht auch gerne Fremdwörter (IV, 7, 8); außerdem besitzt er eine Schwäche für Diminutiva (Jungfräulein, Händlein, III, 8, kleines Schläflein, IV, 6, Gesindelein, II, 5), doch sind Verkleinerungswörter in diesem Stücke auch sonst nicht selten. Sein weibliches Ebenbild ist, wie denn in dieser in vieler Hinsicht nicht ungeschickten Posse fast alles seine Parallele hat, die ältere Witib Sibylle. Auf beide kommen wir im Kapitel über den Humor nochmals eingehender zurück. — Das Kriegsleben befördert die schon an und für sich durch die nicht hohe und zudem gleichmäßige Bildung bedingte Gleichförmigkeit der Ausdrucksweise der Soldaten. Vielleicht hat der Dichter dieses bei der Torg. H. bedacht. Immerhin findet sich einiges Individuelle. Der Feldwebel führt stets sein stereotypisches „Nämlich" im Munde; auch sucht er sich wohl durch Gebrauch von Fremdwörtern, wie Reputation, Punktation (2, 5), über die gemeinen Soldaten zu erheben. Der Österreicher kennzeichnet sich durch das Wörtchen „halter" (das ist halter viel; er wird halter noch

---

[1] Nun werd' ich erst rekognoszieren, usw. I, 2. — Und find' ich nur in einem Stück usw. III, 1. — — Wollt Ihr die Fehde, usw. IV, 1. — Trompeten! Pauken! Siegsgeschrei! — IV, 11.

[2] Ich sage: Backt die Hochzeitskuchen usw. I, 6 — — wo ich einmal dran tu' rühren, usw. I, 1, oder in kürzeren Angaben: — — — Hanns Frei hat allzeit recht! (I, 6). Ich bin Hanns Frei, die Wett' ist mein (V, 7).

müde sein; gewissermaßen halter, 3, 5)[1], übrigens der einzige Versuch Otto Ludwigs, im Drama Dialektzüge einzuführen. Daß der anwesende Franzose im Schlafe: bien vite, Jean! Ecoute! ruft, dürfte nicht weiter verwundern.

In dem Polenstück und Schicksalsdrama „Die R. d. H." mit den konventionellen Figuren und Situationen herrscht fast durchweg, wie leicht ersichtlich, die reine Buchsprache. Individuellere Züge kommen da weniger auf. Die berechnende, stets die äußere „traurige Form" beachtende Art des mediatisierten Fürsten gibt sich in kühler, gesetzter Rede kund (II, 2; II, 10; V, 3). Die Etikette spielt eine große Rolle bei ihm: die meist trügerische, oft so lächerlich machende Vorspiegelung und täuschende Unterhaltung eines verschwundenen oder — zumal für den gerade in Frage stehenden gesunkenen Sproß eines alten Adelsgeschlechtes — nicht mehr angebrachten Hoheitswesens. Lakeien öffnen vor ihm die Tür, in welcher er erst nach einer gewissen Zeit erscheint (II, 2); er kontrastiert hier mit dem natürlich-frischen und gewinnenden Malteser, seinem Schwager, der „gleich nach dem Kammerdiener", welcher ihn anmeldet, hereintritt; das herzliche: „Guten Morgen, Schwager Max" dieses Verwandten erwidert der Fürst, indem er ihn „förmlich" begrüßt (II, 4) usw. Natürlich mußte dies jahrzehntelange Unterdrücken aller menschlichen Regungen, dies peinlich besorgte Vorkehren des Höfischsteifen sich schließlich auch den Zügen aufgeprägt haben. Seine geängstete, aller ihrer Jugend- und Menschheitsideale beraubte Tochter hat denn auch alle Ursache über den unfreundlich-kalten Empfang von seiten des Vaters sich zu beklagen (Ich spähte mit der Angst usw. II, 1). Und dies Kind, „im Kloster einsam erzogen", hatte den Vater nie gesehen; schaudernd sucht sie Halt an der Baronesse, als der fürstliche Vater zum zweiten Male ihr naht:

Siehst du das steinerne Angesicht? — — Dieses gespenstige Bild — —. Halte mich fest in deinen Armen, damit sein Blick mich nicht versteinert.

Ein Seiten- und Gegenstück zu ihm ist diese oberflächliche, blasierte, „eitle und leichtfertige Baronesse", nicht so ganz herzlos immerhin, „ein Gemüt, das reine Wäsche mit Leidenschaft liebt" und dann begreiflicherweise ein „Gott sei bei uns" spricht, wenn sie — nach einigem Zögern — das Wort Kesselflicker auf die Zunge nimmt; wie froh ist sie, wenn die Welt sie nicht gähnen macht und wie gerne möchte sie ein Romänchen anspinnen für die sechs, sage: sechs langen, sechs ewigen Wochen des Landaufenthaltes, wobei sie denn zugleich der Prinzessin eine Lektion in der angewandten Lebenskunst geben könnte (I, 1, 2). Schließlich interessiert uns noch der alte Thaddäus, der von sich stets in der dritten Person redet, und der lebhafte Michael Czarinski, welcher auch in seinen

[1] Hier darf vielleicht angemerkt werden, daß in den Xenien der Österreicher ebenfalls dies Wörtchen als Charakteristikum erhalten hat.

Bildern kühner wird (Vogelscheuche von einem Prinzen, Gerippe von einem Vertrauten, liebesgeckenmäßig wie ein Frosch I, 9). Paul und Eugenie sind zu sehr als Idealfiguren aufgefaßt; menschliche, verkleinernde Züge fehlen daher bei ihnen[1]. —

Im Gegensatz zu diesem Werke können wir bei dem Intriguenstück „Die Pfarrrose" die Beobachtung machen und vorausschicken, daß wir hier die Personen nicht sogleich in Leidenschaft sehen, sondern zuerst in ihrer vollen Natürlichkeit, in ihrer „Grundtonart", wodurch, wie wir bereits aus dem theoretischen Teil dieses Kapitels wissen, eine größere Modulationsfähigkeit gegeben ist. Mit individuelleren Zügen als die wilde Rose, ein nach Geiger (L.-A. 23, S. 313) „etwas verzogenes Mädchen", dessen schalkhafteres, aber auch wieder so ernstes Wesen uns bei anderer Gelegenheit noch entgegentreten wird, mit individuelleren Zügen als die anderen Hauptfiguren wie Falkenstein mit seinem charakteristischen Zuruf an die Hunde: „Wollt ihr draußen bleiben, schmutziges Gesindel!", „Sultan, Tiras, wo steckt ihr Gesindel!", ferner die adelsstolze Frau Pastorin, „die's einem in jeder Tasse Kaffee zu trinken gibt, daß sie adlig geboren ist", die aber gar nicht darauf stolz ist, „Gott bewahre", und schließlich der Pfarrer mit seinem Werk über Erziehung und den aus diesem extrahierten Gesprächen sind auch in der Pfarrrose wiederum die Nebenpersonen bedacht: Zuerst Sabine, dies überkeusche „durchsichtig Gemüt", das es für ein unverheiratetes Mädchen unschicklich findet, von eines jungen Herren Geburtstag zu reden; wie geht sie stets so „zusammengerafft" und schaut nicht vom Wege auf; sie „retiriert" in eine Fensternische, als ihr Zukünftiger ins Zimmer tritt, und zetert, daß sie jemand so allein beisammen sehen könnte; auf Freitags harmlose Frage: „Gehst du mit, Sabine?" entgegnet sie „entrüstet": „Denkst du, ich bin so eine wie die Pfarrrose?" (I, 4, 5); über Falkenstein rümpft sie die Nase mit wiederholtem Pfui (V, 2, 3); abends auch nur wenige Schritte von Hause wegzugehen, verträgt sich nicht mit ihrer Sittsamkeit; jedermann weiß es und es müssen schon ganz besondere Gründe vorliegen, sich der Gefahr eines schlechten Rufes auszusetzen (III, 2.); ihren Schreck, als sie im Nachtzeug gesehen

[1] Auf „Die R. d. H." paßt treffend eine Stelle aus Ulrici (Shakespeares dramatische Kunst, I, S. 387), die deshalb hier hergesetzt sein möge; fehlerhaft ist es mit Recht, „wenn im Drama statt bestimmter lebendiger Individuen nur allgemeine, hohle, abstrakte Formen oder Klassenbegriffe von Menschen sich vergeblich abmühen, wie wirkliche Menschen zu erscheinen. Da tritt auf die Bretter, „die die Welt bedeuten", statt eines despotischen Fürsten ein abstrakter Tyrann, aller Menschlichkeit entkleidet, ein Schema von Lastern und Verbrechen; statt eines feurigen, gefühls- und gedankenreichen, aber um so mehr der menschlichen Beschränktheit unterworfenen Jünglings, ein allgemeiner junger Mann, der nur Empfindung und Phantasie, nur Edelmut und Aufopferungssucht, oder von selbstgemachten Idealen beseelt, nur Begeisterung, Leidenschaft und Glut ist; statt des Schwachen tritt die Schwäche auf." — S. auch St. VI, 361; Brief an E. Devrient, 14. August 1849.

wird, können wir uns da vorstellen (V, 3). Ähnlich ist ihre Neugier gezeichnet; sie leugnet diese und fragt dabei dummdreist weiter (I, 3). Was aus Rosens Kommodenfach herausgefallen war, als die Mutter darin kramte, liest sie ruhig, aber es ehrlich zu gestehen, das vermag sie nicht; sie durfte doch nicht sagen, daß sie's „hinter ihrem Rücken" gelesen, und so mußte es kommen, daß sie mit all ihrem „Inachtnehmen" andere Leute ins Unglück bringt. Treffend ist weiter Wüstenfels gezeichnet, der von Podagra Geplagte, der sein Leben selbst mit einem faulen Apfel vergleicht, der Weiber und Pferde so im Gespräche durcheinanderwirft, daß man nicht sogleich weiß, wovon er nun gerade redet; er hat einen ausgeprägten Ehrenkodex, liebt als Kriegsmann wohl scherzhaft eine Anspielung auf Napoleon, versteht ein wenig von der Kunst, kann fluchen wie ein Soldat, weiß sich aber gegen Damen auch fein und höfisch zu benehmen, wobei er denn gelegentlich versteckt maliziös werden kann (II, 1 ff.; III, 2 ff.). Gut getroffen ist das „lebendige Aber", der Diener Undank; „feierlich komplimentierend" tritt er bei Pfarrers ein, nachdem er bereits draußen gepocht und gescharrt hat, und bestellt den aufgetragenen „freundlichsten Bongschur" vom gnädigen Herrn Jagdjunker. Einen einfachen Junker aus dem Munde anderer korrigiert er zart in einen „gnädigen Junker"; seine devote Redeweise geht zeitweise so weit, daß er auch von einer Sache in der dritten Person Pluralis redet (III, 4: Wüstenfels: Das ist der grüne Pavillon? Undank: Das sind der grüne Pavillon). Nicht ganz einheitlich dürfte der Forstgehilfe Freitag gegeben sein; es scheint mir fraglich, wie weit er eine komische Rolle zu spielen hat. Vor seinem alten Kameraden Falkenstein, neben dem er in der Schule gesessen, so daß sich des Lehrers Bakel immer auf ihn verirrte, wenn jener einen Streich gemacht, findet er sich nicht zurecht (II, 4); er redet mit sich selbst beim Eintritt, gestikuliert, greift in die Halsbinde, dann in die Haare und richtet sich erschrocken gerade, als er den Junker sieht. Freilich ist es ihm nicht so leicht, diesmal vor ihn zu treten. Bald lacht er treuherzig und meint: „Nimm mir's nicht übel, Fritz", bald unterbricht er diesen mit einem: „Halt's Maul, Euer Gnaden". Knicksend entfernt er sich und hält die Junkers für Vokativus. Seine Bildung muß bescheiden sein: was er geschrieben, kann keiner wieder lesen als er; daneben zeigt er uns wieder höchsten Humor in der Szene mit Dr. Werner (III, 2); und würde dieser den „guten, einfachen, unschuldsvollen Sohn des Waldes" mit seiner rührenden „Naivität" (ibid.) wohl als Schwager annehmen, wenn Sabine anderen auch noch so unbegehrenswert erscheint. Den Forstgehilfen in ihm mögen wir aus einem seiner Vergleiche wiederfinden (I, 5): „Wenn ich nur wüßt', ob es wahr wär', daß der Junker in der Pfarrmamsell ihre Bohnen gefallen sein soll". Bezeichnend für ihn ist auch sein Ausdruck: „I du grüner Krautsalat!" (ibid.); und sein: „Na, adjes denn" (I, 5) klingt eben so volkstümlich.

Cardillac in Scuderi ist die erste jener Naturen, die sich verschiedenen Personen gegenüber verschieden ausleben und so allmählich die mancherlei Züge ihres Charakters enthüllen. Als „Herr von Adelshaß" ist er der Feind von allen, „die da genießen, ohne zu schaffen"; den „lieben Bürgerkönig" ehrt er zwar, aber nur als seinen geheimen Helfer, als die „große Ratte, die die kleinen frißt". Einen verbissenen Humor kann er dem „Lästervolke, das der Teufel holen möge", dem „feinsten Backwerk des Herrgotts" gegenüber nicht unterdrücken. (Das Nähere über diesen seinen satirischen Zug siehe in dem Kapitel über den Humor.) Ein andrer ist er wieder als sinnender Künstler im Gespräche mit dem Maler Martin, gegen den er erst so unhöflich und unwirsch gewesen (II, 5, 7), noch selbstbewußter gegenüber Serons (Muß man mich fragen, ob ich das gemacht, usw. I, 3). Anders zeigt sich der Goldschmied wieder, wo sein geheimer Trieb, die Lust nach dem funkelnden Gestein, ihn faßt, anders als der wahnverfolgte, nächtliche Mörder und in der zeitweise ehrlichen Erkenntnis, daß er ein „Scheusal". Dabei ist er ein berechnender Simulant; hinter einer gottesfürchtigen, christlich-mildtätigen Maske verbirgt er sein eigenstes Gesicht: Verbrechertum. Als er bei dem Fräulein von Scuderi auftreten soll, meldet uns Baptiste:

Der Meister Cardillac!
Er hat nicht lange Zeit. Noch in zwei Kirchen
Muß er den Abend, sagt er (I, 3).

Er unterstützt die Armut, auch heimlich, weil er weiß, daß er hierdurch mehr für den Ruf seiner Freigebigkeit erreicht; so beschenkt er jeden Freitag den verarmten Lejean, den er aber vor den Leuten scheinbar rauh abweist und sogar grimmig mit einem Hammer vertreibt (II, 3). So wird er vor den Leuten zum „gutmütigen Polterer", was ihm nicht unbekannt ist; es gelingt ihm, die Menschen zu täuschen: „die wunderliche Larve", „das stechend unstet Auge", diese „Verräter des Gewissens" prägte er so durch seinen äußeren Lebenswandel

Mühsam mit eiserner Beharrlichkeit
Zu ihren Gegenteilen um.

Wie gut ihm dies gelungen, zeigt uns die vorteilhafte Umdeutung seines Verbrechertypus, die Serons dem Fräulein vor dem Auftreten des Meisters zu geben für nötig hält (I, 4). Mit ihm kontrastiert dies stets hilfsbereite siebzigjährige Fräulein, „die Anmut selbst in weißen Haaren", das Kammerfrau und Kammerdiener, die 45 bez. 60 Jahre zählen, nur immer „junges Volk" und „Kinder" nennt. Bereits in der ersten Szene wird uns von ihren Freunden ein treues, liebevolles Bild entworfen. Ein heiteres Wesen wohnt ihr inne; sie weiß es und sucht es im Leid zu nutzen:

Der gute Gott soll dieses freundliche
Geschenk mir nicht umsonst verliehen haben.

Ihre ganze Lebens- und Weltanschauung hat davon einen sonnigen Glanz erhalten: (Er selbst ist ja ein heitrer Gott usw. V, 5).

Im Erbf. finden wir die treffendste Charakteristik; hier, wo der Ausdruck sich von der Buchsprache viel weiter entfernt als bei Kleist und selbst bei Hebbel, ist die Sprechweise treffend den Charakteren angepaßt, ohne sich irgendwie durch Äußerlichkeiten aufzudrängen. Zwei Mittel der Darstellungskunst sind in diesem Stücke mit Vorteil verwendet und daher besonders zu beachten. Einmal gibt uns die erste, gut komponierte Expositionsszene in merkwürdig-prägnanter, kürzester Form bereits hinreichend Auskunft über alle Hauptfiguren. Diese direkte Skizzierung der Personen ist natürlich in das realistische Gespräch verwoben und wirkt so — in dieser Form künstlerisch erlaubt — in keiner Weise störend. Ein zweites Element der literarischen Porträtierungstechnik, das nirgends mehr bei Otto Ludwig so reichlich und so geschickt angewandt auftritt, liegt in der subsidiären, epischen Zeichnung; sie betrifft den alten Förster; diese echt bodenständige Figur, ist so prägnant gegeben, daß sie nur eine einzige Interpretation durch den Schauspieler zuläßt[1]. Und diese eindeutige Auffassung der Rolle wird zum größten Teil erzwungen durch die „überaus sorgfältigen Regiebemerkungen, die dem Darsteller des Erbförsters sein Geschäft wesentlich erleichtern" (Walzel, Hebbelprobleme, S. 88). Es braucht dann „keiner langen Monologe und a parte mehr, damit wir wissen, wie er fühlt, wenn er bärbeißig und wild Frau und Söhne und die über alles geliebte Tochter anschnauzt". Um zu zeigen, wie Otto Ludwig als „geborener Bühnenbeherrscher verschlossene Naturen dem Zuschauer begreiflich macht", hat O. F. Walzel alle Regiebemerkungen der vierten Szene des ersten Aktes, welche den Förster betreffen, zusammengestellt. Mit Vorteil wären jedoch diejenigen Angaben auszuschalten gewesen, die sich nur auf generelle Gesten beziehen, sowie jene, die erst durch die dazugesprochenen Worte ihren speziellen gewollten Erfolg erhalten; denn Gesprächsinhalt und zahlreiche Pausen — meist durch Gedankenstriche angegeben — spielen eine Rolle dabei; namentlich der Anfang dieser Szene wird durch diese „Beigaben" erst plastisch. In ihm ist uns das Wesen des Försters bereits aufgeschlossen. Daß er gerade bei diesem seinem ersten Auftreten in offenbarer Ver-

[1] S. auch L.-A. 25., S. 240. Auch die ganze Sprache lockt zur schauspielerischen Produktion; vgl. A. v. Berger, Dramaturgische Vorträge, Wien 1890, 14. Vorlesung: „Lehrbarkeit der dramatischen Produktion in beschränktem Maße", S. 234: „Im Erbf. gestikuliert jeder Satz, man hört ihn beim Lesen, er weckt den Schauspieler in uns auf". Durch die hierin liegende wahre Diktion des Dialogs genügt Otto Ludwig auch der weitesten absoluten Forderung A. W. Schlegels (Böcking, VII, 49): Am Ende muß die ganze Darstellung der Charaktere bloß durch den Dialog bewerkstelligt werden. — Cf. hierzu Brief von Ed. Devrient, 1. XII, 1846, zur 3. Bernauer-Bearbeitung: „Jedes Wort atmet, das ist wahre dramatische Sprache, wirkliches Fleisch und Blut, schlagendes Herz". (Heydrich 162.) Und dieses Stück erinnert schon „an die prägnant-dramatische Sprache des Erbf." (Heydrich) 161).

legenheit ist, wie er schonend und am besten das, was er auf dem Herzen hat, ermahnend klarlegen kann, bringt uns seine Natur desto schärfer zum Ausdruck. Er braucht auch lange, bis er „die Fährte" richtiger Ein- und Überleitung gefunden hat: er hilft sich mit einem durch Fragen unterbrochenen Demonstrationsbeispiel aus dem eigenen Berufsfach. Auch dies Verfahren ist seiner Natur eigentümlich. Robert versteht ihn nicht und so muß der Förster denn endlich offen, frank und frei mit der Sache heraus; dabei wird es ihm warm ums Herz: das Eis ist gebrochen, es beginnt zu schmelzen. Von heimlichen Wundermächten aus der geliebten Tochter Kindheit erzählt er; er hat noch nie bis jetzt ein Wort davon gesprochen, und so soll es auch keiner weiter erfahren (Sag' nichts. Ich dächte, usw.). Und dann erzählt er von sich und seiner Frau und wie er sie still und stet für sich erzogen; aber sie selbst darf nichts davon wissen, denn sonst „heidi Autorität!" — Wir haben mit Robert in die tiefste Seele dieses eigenartigen Mannes geschaut: wir schätzen ihn, wie er sich selbst zu schätzen das Recht hat; wir verstehen, daß er bei diesem gottesfürchtig-ehrlichen Charakter sein moralisches Recht so überaus hartnäckig verfolgen kann. Als die Gäste nahen, braucht es nur mehr noch eines kurzen Winkes an Robert (Robert, meine Frau und mein Mädel, usw.)[1]. In eine frühere Periode mehr äußerlicher Technik weist der Buchhalter Möller, der als Bevollmächtigter des Hauses Stein und Sohn der Würde desselben nie etwas vergeben zu dürfen glaubt, was er wiederholt angelegentlich betont; die Partei seines Herrn, als dieser mit dem Förster in Streit geraten ist, ficht er gestikulierend mit durch. Eine Zwischenstufe in der Kunst der Darstellung nimmt Weiler ein, der — immer geschäftig — alle Hände voll zu tun hat, dabei aber doch den andern nur im Wege steht, schwatzt und kritisiert. Daß er vor Verlust seines Geschäftes auch einmal ein „Herr Weiler" gewesen, kann er nicht vergessen, und so, als einst gleichgestellter Genosse des Försters, spricht er — wenigstens hinter dem Rücken desselben — über ihn mit der alten Vertraulichkeit, der freilich ein gut Teil Gehässigkeit beigemischt ist: Wo ist der Alte? Der Förster? Wahre Kesselflicker, die beiden, der Stein und der Ulrich. Alle Tage einmal

---

[1] Zur Ergänzung seiner Rolle: Vom alten Ulrich, der die Gerichte am liebsten in den Wald legen möchte, in den Wald, wo des Menschen Herz gesund bleibt und wo man weiß, was recht und unrecht ist, ohne Wenn und Aber, sagt uns der Dichter, daß er ihm die Mimen seines Standes beigelegt habe (St. V, 112; B. VI, 56). Dies stimmt, wenn O. Ludwig unter dem einsam den Wald durchstreifenden Forstmann, den uns bekannten verschlossenen Charakter versteht. Typisch für diesen sind noch einige Lieblingswörter, die mit einigen Variationen öfters wiederkehren: ohne Lamentieren!; kein Muck; Element! Weidmännisch sind dagegen einige immerhin sehr wenige Vergleiche und Ausdrücke: So, jetzt hab ich die Fährte. Es wechselt ein Hirsch vom Lutzdorfer herüber, beginnt er die Unterweisung Roberts (I, 4). Ein Hirsch hat Läufte und keine Beine, und er frißt auch nicht, sondern er äset, korrigiert er Weiler (II, 6).

Zank! (I, 1.). Ein volkstümliches Element fehlt dabei seiner Sprache nicht; hierhin gehören z. B. die Wendungen und Wortformen: als wär' nie nichts passiert, als wär' nie nicht kein Zank gewest. — Bei den Makkabäern hat man den Mangel ausgeprägter Charaktere öfters empfunden, was seine Ursache in der Umarbeitung des Stoffes und dem Fallenlassen des dramatischen Eifersuchtsmotivs haben mag. Die führenden Personen sollen uns jetzt eine Wandlung zeigen, die Umkehr vom Hochmut zur Demut, womit — entgegen dem Vorbild Shakespeares — das ureigenste Gebiet des Dramas, die Darstellung der Leidenschaft, verlassen wird. Hinzugefügt kann werden, daß die klassisch-klassizistische Versform es erschwert, die Sprache zu individualisieren, was eine weitere Ebnung der Rollen zur Folge hat[1]. Andererseits gewinnt gerade dieses Drama durch die Einführung einer sittlichen Idee, gegenüber der die Personen sich versündigen, was ihre Straffälligkeit bedingt, und durch die damit gewonnene innere Form, über welche wir weiter unten des ausführlichen zu sprechen haben werden, für uns bedeutend an Wert; es wird dadurch das gehaltvollste Stück unseres Dichters, seine größte dramatische Schöpfung[2]. Lea und Judah haben ein allzu hohes Streben nach Ruhm und eigener Macht, deshalb müssen sie leiden. Leas Stolz zeigt sich besonders der kindlich bescheidenen Naemi gegenüber; sie sieht in ihr nur „die niedre Magd, des niedern Hauses Tochter", auch mutet sie Judah zu, den Ehebund mit der stammesfremden „Simeitin" zu trennen. Die um Schonung Flehende weist sie sehr erbarmungslos ab: Was geht die Tochter Boas' mich an? Von Gott verlangte sie einst, er solle ihre Kinder

[1] Erinnert darf hier daran werden, daß es z. B. Schiller erst im Tell wieder in schwachem Maße gelungen war, eine Verschiedenheit der Sprechweise durchzuführen; s. J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik, 1902², S. 248.

[2] Was Otto Ludwig an einer Stelle seiner Studien (St. V, 360; B. VI, 204) über Hebbels Dramen bemerkt, paßt auf dieses sein eigenes Stück; wir lesen da: Nicht mehr die verschiedenen Naturen, sondern die verschiedenen Denkarten werden in Konflikt zusammengebracht. Diese Maxime wird gewiß dem Gehaltreichtum des Dramas förderlich, aber ebenso gewiß seiner eigentlichen dramatischen Wirkung schädlich sein. Ein Charakter prägt sich theatralischer aus und unmittelbarer als eine Denkart. Die Gesichtspunkte sind hier die wahren Personen, die Figuren bloße Träger, bloße Figuranten. Eigentliche Menschendarstellung würde hier nur nebenbei und von außen kommen, während sie bei Shakespeare das Zentrum, der Zweck seines Schaffens sind. (S. auch Walzel, Hebbelprobleme, S. 107 f.). — Mit der Idee des Werkes, dem Konflikt von Gliedern der Makkabäerfamilie mit der sittlichen Norm, dem göttlichen Gesetz, beschäftigt sich eingehend die Abhandlung über die Makkabäer, die ästhetische Studie von R. Petsch-L.-A. 68. Jedenfalls ist als Wertmesser an dieses Stück diese Grundidee und die daraus entspringende ganze Kunsttechnik zu berücksichtigen, wenn wir nicht zu einem so ablehnenden Urteil kommen wollen wie H. Bulthaupt (s. L.-A. 25., S. 243 ff.) oder A. Bartels, der anfangs (s. L.-A. 42.) das Vorhandensein einer Leitidee negierte und auch in der Einleitung seiner Ausgabe die Kernfrage nicht erfaßt zu haben scheint. S. die weiteren Ausführungen im Abschnitt über die innere Form, Kap. Dialog. (Otto Ludwigs Wandlungen in der Selbsteinschätzung dieses seines Werkes finden sich zusammengestellt bei Bulthaupt. a. a. O. S. 244 f.).

vor dem Volk erhöh'n, „wie's Fürstenkindern ziemt"; freventlich vereinigt sie Jehovas Namen mit dem des Sohnes: „Nur dem Herrn, dem Schutzgott Israels, gebührt der Preis und Judah!" Da beginnt Gott sie zu demütigen. Ähnlich geht's mit Judah, der mit dem Schlachtruf: „Schwert des Herrn und Judah!" zuerst straffällig wird; er will die Satzungen übertreten und lästert gegen das Gesetz. Die Brüder erringen duldend den Sieg und er muß schließlich einsehen und bekennen, daß Gott die Starken nicht brauche, daß er auch in den Schwachen sich mächtig erweisen kann; die angebotene Königswürde weist er daher zurück; er will nur Priester des Herrn sein[1].

Nicht ganz so verdeckt wie in den Makkabäern ist die Charakteristik nach Redeweise und Gedankeninhalt in einer früheren Bearbeitung desselben Stoffes, der *Makkabäerin*. Doch wird hier durch direkte Angaben bedenklich retuschiert; gleich die erste Szene bringt eine Charakterskizze, wie sie in dieser Breite im Drama seltener ist und sein soll. Beim Auftreten der uns geschilderten Frauen sehen wir dann den angegebenen Kontrast auch sogleich selbst; charakteristisch sind da schon die ersten Worte: Leas Begrüßung des Gastes ist lang, Thirza spricht nur: Herr, seid uns willkommen. Diese spielt übrigens eine Doppelrolle, wie sie Otto Ludwig bei Schiller, zumal für dessen Wallenstein, stets abweisend kritisiert hatte[2]: Auf der Bühne, vor uns, ist sie die Geduldige,

---

[1] Einige weitere Angaben mögen hier noch folgen: Auf die Exposition der Charaktere durch die äußere Handlung ist von anderer Seite mehrfach hingewiesen. So schreibt R. Petsch (S. 10): „Der erste Akt der „Makkabäer" legt die geschilderten Verhältnisse exponierend klar, er ist überhaupt ein Muster künstlerischen Aufbaues. Scheinbar ungezwungen treten nacheinander Lea, Eleazar, Judah in den Vordergrund, d. h. wir bewegen uns gleichsam von innen nach außen, unser Gesichtskreis erweitert sich zusehends. Dabei werden die einzelnen Personen sofort in möglichst bedeutsamen Situationen und Gesprächen vorgeführt, damit wir hier, wo ja die eigentliche Handlung noch nicht einsetzt, um so nachdrücklicher mit ihrem Charakter bekannt werden und vor allem auch das Gemeinsame spüren, was in diesen so verschiedenen Persönlichkeiten lebt, was sie aber auch trennt von der Nachbarfamilie, den Simeiten." (Über diese daselbst S. 14.) W. Schmidt, L.-A. 66, gibt S. 27 weitere Notizen zu dieser Exposition der Charaktere; er meint ferner, daß bei Judah „trotz aller Sorgfältigkeit der Einführungstechnik doch keine völlig erschöpfende Vorstellung" zustande komme. Doch scheint mir durch einen Bericht des Eleazar über die sich äußernden Hoffnungen des Volkes, sein Doppelwesen an Schärfe und Prägnanz zu gewinnen. Das Volk aber spricht:

> Einen Mann laß uns erschaffen,
> So sprach der Herr, und Judah ward. Er, der
> Nun Lamm, nun Löwe ist, und wieder Lamm,
> So wie der Augenblick ihn heischt; so stolz
> Im Denken, stark im Tun und schlicht im Wort.

Die beiden divergierenden Seiten seiner Natur zeigt er jedenfalls auch im Verlaufe des Stückes deutlich; er ist also keine Doppelrolle, wie Thirza in der älteren Fassung des Stoffes. (S. oben Fortsetzung.)

[2] St. V, 302 f.; B. VI, 181 f., s. auch Abschnitt 7 in L.-A. 48.

Schwache, Schutzbedürftige, hinter der Szene vollführt sie Heldentaten wie ein „Engel". Bei der Entdeckung steht sie dann wieder „verschämt und verweint" da. Judas — so heißt hier die Stütze der Hebräer — hat noch nicht die immerhin größere Prägnanz, die er in der späteren Fassung gewonnen hat. Nahors lockend-schmeichelnde Worte zu ihm:

Mehr bist dem Herrn du schuldig als ein anderer.
— — — — — — Dir gab er
Der Rede goldnen Fluß in deinen Mund,
Der Tat gewalt'gen Stab in deine Faust,
Des Rates Öl um die gewölbte Stirn.

sind in dieser allgemeinen Fassung, verbrämt noch durch die orientalisch-schwülstige Ausdrucksweise, ohne großen Wert für die exakte Einstellung seiner Persönlichkeit; in Frage steht dabei sogar noch, ob die Angaben voll Geltung haben[1]. Nur Judas' Körperkraft und sein Mut sind allgemein anerkannt:

Thirza. Mein Vater sagt, der Judas wird das Volk
Des Herrn erretten; meines Landes Jungfrauen
Singen vom Judas; unserer Feinde Furcht
Nennt ihn den Hammer. —

Diesen alttestamentlichen, idealisierten Gestalten steht der andere, an Jud Süß erinnernde Jakobsstab gegenüber. Ben Mardochai zwar ist, — trotzdem er viel von seiner einstigen Größe als Mensch verloren haben muß, — eine über Volk und Rasse erhabene Figur, ein jüdischer „Napoleon", ein „genialer Proteus" im Verkehr und so jedem ein anderer gegenüber; er ist überaus berechnend, oft so, daß er zu keinem festen Entschlusse kommen kann; für eine Rente kann er allmächtiger Minister werden; „es wär ein Federzug", aber, daß man auf seinen Ehrgeiz spekuliert hat, läßt ihn schwanken; er hätte „gern mehre Wege" vor sich. Wiederholt sagt er zu sich: „Ich zeichne", doch immer fügt er hinzu: „Doch noch immer ists ein Wenn", auch da, als er wirklich unterschreibt. Halb spottend, halb im Ernst warnt Rebekka den Herrn, auf Klugheit nicht zu sehr zu bau'n: (Ja, ihr seid klug, usw., St. IV, 102). Doch der jüdische Großbankier will nichts davon wissen: (Schmäh' mir die Klugheit nicht — — — — usw.) und dem Hofschranzen Brizzi, der den „übermütigen Juden" durch jenes „geschmiedete" Papier fangen will, gibt er den Geleitspruch: Sei klug (99). Aber sein Lieb-

[1] z. B.: Ist er wirklich der Redegewandte? Sein Gespräch bewegt sich in denselben Bahnen wie in den Makkabäern; aber dort hieß es von ihm, er sei „schlicht im Wort" (s. S. 24. Anm. 1) und von sich selbst hatte er dort gesagt, als man ihn an den Hof des Königs senden will:

Wo es Worte künstlich setzen gilt,
Ein feines Spiel zu spielen — was soll da
Der ungelenke Judah? Den Gewinnenden,
Den Glänzenden, den Redner sende, Herrin,
Send' Eleazar!

lingstraum von seiner jungen Schwester scheint durch das Eingreifen einer mächtigeren Wirklichkeit verweht; all seine Mühe und Sorge läuft Gefahr, umsonst gewesen zu sein; er erkennt die Ohnmacht seiner Klugheit und verflucht sie. Sein letzter Zug ist das Minutiös-Kleinliche, das sein Handeln beherrscht, das er bewußt ausprägt, denn er weiß es und sagt es offen; natürlich trägt ihm das den Spott der Leute ein. (Benvenuto: Der Jude tut nichts umsonst, usw. 83). Baruch Löb, der „gemeine Geldjude", hat dagegen durchaus etwas Verächtliches; Ben Mardochai nennt ihn bezeichnend in einem Zuge:

Hartherzig, unsanft, gierig, ohne Rücksicht.

Jude Löb betrachtet die Heirat nur als ein Geschäft; kaum sind die Worte der Begrüßung gesprochen, so fordert er die ihm in der Wiege anverlobte Unbekannte:

Ruft ihr meine Braut?
Ich bin gern rasch.
Ben Mardochai: Erst haben wir zu reden.
Löb: Zu reden? Ist's Geschäft doch abgemacht.
Was wollt ihr weiter reden?

Er rechnet im Sande, was die Gartenanlagen, „dieser unnütze Prunk, auf Zinsen ausgelieh'n", jährlich bringen müßte und ärgert sich, daß die „bunten Dinger", die gaukelnden Vögel soviel Prozente fräßen; er ist so ganz ohne Ideale und lacht, wenn Mardochai seine Erzählung mit: „Es war" einmal beginnt. Das kindlich Naive der fünfzehnjährigen Lea, der „kleinen Törin", die auf Kommando einschläft, weil ihr „Stündchen" gekommen, ist mehrfach wohlgelungen gegeben. Die frechen Diener, welche die erste Szene so glücklich beleben, zeigen geschickt eine leise Differenzierung; der Dritte ist zu den beiden andern kontrastierend verwandt, indem er — gemäßigt und von christlich versöhnender Stimmung — den judenfeindlichen Schmähreden jener einen starken Dämpfer aufsetzt.

Von den vielen Versuchen, den Bernauer Stoff zu bewältigen, betrachten wir die Fassungen von 1856 f. und 1859[1].

[1] St. IV, 133 ff., 225 ff.— Die Fragmente, welche Heydrich abdruckt (I, S. 164ff. — 3. Fassung vom Jahre 1843; 259 ff. = 5. Fassung vom Jahre 1854; 339 ff. = 6. Fassung vom Jahre 1856; 357 ff. = 7. Fassung vom Jahre 1858) (über die „verschlungenen Pfade der inneren Entstehungsgeschichte" orientiert mit kritischer Sonde Petri: L.-A. 85) sind für dieses Kapitel mit wenigen Hinweisen abgetan. Die ersten drei Fassungen wurden zu immer komplizierteren, z. T. auf unglaublicher Leichtgläubigkeit der Personen beruhenden Intriguenspielen; die Hauptfiguren treten darin oft stark zurück. Zu volkstümlich-markigen Gestalten wachsen die freien Reichsstadtbürger aus; in dem Fragment vom Jahre 1854 haben sie noch mehr an Plastik gewonnen, besonders der alte Bernauer tritt lebhaft frisch hervor; er ist „als drastisch-wirksame Volksgestalt behaglich ausgeführt", während er später „viel knapper und stilvoller behandelt wurde" (Heydrich I, 258). Doch bringt uns diese Figur für die Aufzeigung der Technik nichts Neues. Die weiterhin mitgeteilte erste Szene der 6. Fassung, auf dem Turnierplatz bei Augsburg spielend, war ursprünglich als Einleitungsszene zu dem ersten Abdruck, welchen Er. Schmidt in St. IV gibt, gedacht; sie enthält — etwas ausgiebiger — dieselben Züge wie die erste Szene des zweiten Aufzuges daselbst, in welche sie umgegossen wurde. Auf die beigefügten humoristischen Szenen aus der letzten Fassung werden wir noch zurückkommen.

Albrecht ist in beiden Stücken nicht ganz derselbe[1], wie denn bei den zahlreichen Bearbeitungen und erwogenen Eventualitäten die Haltung der Charaktere äußerst schwankt. Nach den Überlegungen eines Planheftes aus dem Jahre 1854 sollte und müßte Albrecht „ein Mann der Tat" sein, kein Brüter und Grübler (St. IV, 14). Demgemäß zeigt er sich in dem ersteren Fragmente voll Hitze und Tollheit; sie sind die „einzige Tugend", die er, so meint der Vizedom, gelten läßt; danach auch sein Handeln: er bestellt die heimliche Trauung, noch ehe er die Auserwählte gesprochen, „Sehen, Vergaffen, Werben, Heiraten, alles in kaum vier Stunden", er läßt die Schranken des Tournieres brechen, er entehrt mit flachem Schwerthieb den Vizedom zum Bauer. Er ist ein „junger, schwärmerischer Idealist", ein „Priester der Wahrheit" und die Tragik sollte darin bestehen, daß er der „Narr eines Mädchens" wird, daß er, der „Wahrheitsjäger", sich im Netz der Lüge fangen läßt (II, 2. St. IV, 208). Ein faustischer Drang wohnt dem „Wahrheitshungrer" inne[2]; in Agnes glaubt er die Verkörperung seiner Wahrheitsidee gefunden zu haben. (Wie schön ist dieses Weib, usw. St. IV, 148.) Fürstlicher, keineswegs beleidigender Stolz und ein wenig Hochmut beherrschen ihn, wenn auch mancher meint, sein Witz sei sein Hochmut. Aber der diensteifrigen Walpurgis, der klugen Frau aus Ungarn, die sich in ihrem unterwürfigen Sprechen und Benehmen — Isotta nennt es charakteristisch: Fratzen — nicht genug tun kann, antwortet er auf ihre Frage, wer er sei: „Ein Mann, der kam zu fragen, nicht gefragt zu werden." Und seine Ansichten über Fürst und Ehre, die sich übrigens in mehreren Bearbeitungen finden, kommen aus derselben jeden Zwanges baren Seele. Seine stolze Haltung, die ihn kenntlich macht, auch wenn er verkappt und vermummt ist, wird ebenfalls wiederholt erwähnt. Wenn auch schon hier der Ritter Landsberg behauptet, daß Albrecht in schwächlicher Kindheit von den welschen Denkern und Dichtern seiner Mailändischen Mutter erzogen, nie ein Herz für Adelsehre und Rittertum gewonnen habe, so wird dem sogleich — nicht mit Unrecht — von anderer Seite widersprochen (St. IV, 174). Der dem jugendlichen Draufgänger feindlich gesinnte Vizedom von Straubing, der „einhertritt, wie

[1] Heydrich meint (I, 353), daß die Gestalt des Helden für die letzte Bearbeitung „durchaus verändert und umgeschmolzen" sei; doch muß daran erinnert werden, daß der idealistisch-stolze Zug in sämtlichen Fassungen mit dieser stets edlen Jünglingsgestalt verbunden ist.

[2] „In seinen leidenschaftlichen, von glühender Phantasie gesteigertem Drange nach Wahrheit, will er die Lüge in allen ihren Gestaltungen aufdecken, sie aus allen Verstecken und Schlupfwinkeln aufjagen":

Mich täuscht nicht Schein, der Allerweltsbeschwatzer,
Den Blick laß ich im tiefsten Grunde ankern,
Und unbeirrt vom Wellenschlag der Flüche
Und ihren Bildern, die den Himmel lügen,
Als wohn' er ihr im Schoß mit Sonn' und Sternen,
Forsch' ich den Dingen auf den Kern. — (Heydrich, I, S. 327.)

ein Festroß mit dem Verdienste seiner Ahnen als Decke auf dem Rücken", dessen eigen Verdienst kaum hinreicht, „ihn allein warm zu halten" — „Fleischhackerverdienst!" nennt es der junge Herzogssohn — kann sich nicht enthalten, dies Streben zu schmähen und zu schmälern (ibid.). Und wirklich, der künftige Herzog haßt den Adel. Seine Wortgefechte mit Kanzler und Zimmermann aber können uns darauf hinweisen, was der Knabe von seinen „welschen Spitzfindlern" gelernt. — In der späteren Gestalt ist er dann doch wieder ein Brüter geworden; er ist ganz der Sohn der Italienerin, das Produkt seiner Erziehung, so gar nicht der Sohn des Vaters. Die Ritter begreifen es nicht (St. IV, 233); es ist „Weiberarbeit".

An dieser Verwandten, die seine Erziehung geleitet, hängt er mit Liebe und Dankbarkeit. Leonardo — „Mein werter Leonardo" nennt er ihn, den „welschen Sänger" heißen ihn die andern — Leonardo, mit dem er charakteristischer Weise zuerst auftritt, empfiehlt er ihrem kunstfördernden Schutze; wie erinnert er sich dieser „Künstlerin" (St. IV, 230); und welch weltentrücktes Bild entrollt uns sein Auftrag an den Freund, den Genossen stillen Sinnens und Schauens! (St. IV, 229.) Er weicht dem Getümmel aus, denn er ist kein Freund vom Gedränge: wir können es kaum mehr anders erwarten. Er sehnt sich in die grünen Schatten der kühlen Wälder (!) seiner Burg. Das Wort „Friede" ist ihm „das holdeste im ganzen Kreis der Sprache" (usw. St. IV, 243). Den vom Dichter mehr und mehr bevorzugten Hamlet-Witz zeigt er auch in diesem „jünglings-idealistischen" Kleide. In beiden Bearbeitungen derselbe Charakter ist Hanns Zenger, der „kalte Hanns" genannt[1], den die anderen gelegentlich „überkalthannsen" wollen. Aber dieser „Eisblock" führt eine überaus lebendige Sprache, so daß er wohl als Schwätzer gelten soll. Ein Spötter ist er gewiß und man sagt es ihm offen, doch möchte ich ihn nicht, wie Heydrich es tut (I, S. 328 f.), für satirisch nehmen, da ihm jede Bitternis des Lebens fehlt (wenigstens in den Teilen, die uns vorliegen; wie er sich zu dem später entdeckten wahren Grunde des Intriguenspieles seiner Frau gestellt hätte, läßt sich nicht sagen). Seine Verbindung mit Isotta stört; diese „rasche" und heißblütige Italienerin verrät in ihrer natürlichen und korrekten Sprache weder südländische Lebhaftigkeit noch fremdländische Herkunft; sie sollte die Triebfeder eines wiedereingeführten Intriguenspieles werden und ist später, zum Vorteil des Stückes, wieder aufgegeben worden. Ganz an Leblank erinnert der Stadtschreiber mit seiner komisch wirkenden Sprache, und, um die Parallele weiter zu ziehen, ist ihm ebenfalls eine Witib Sibylle zugesellt, die er salbungsvoll als „Holdselige, insonderheit Hochzuverehrende" anredet. Für ihn waren ursprünglich größere Szenen

[1] Dies Epitheton sollte sich rein auf sein Verhältnis zur Liebe und zu seiner Frau beziehen; in früherer Fassung, wo Isotta noch nicht existiert, heißt er wohl bei gleicher Charakterzeichnung „der frohe Zenger" (Heydrich, I, 313).

vorgesehen (s. das letzte Fragment bei Heydrich, I, 357 ff.), doch hat er in dieser späteren „stilvolleren" Gestaltung an Plastik eher gewonnen als verloren. Aus Raimund schließlich und seiner kaum verständlichen Gleichgültigkeit ist in der letzten Bearbeitung ein toller eifersüchtiger Liebhaber geworden, „ein echtes Stück städtischer Reichsfreiheit; eine kraushaarige, steifnackige, trotzgesteifte Elle Hausleinwand von Reichsstadtburschen." — (I, 3, 22.) —

Für die Genoveva war vom Dichter beabsichtigt: „Derb sich aufdrängende Gegenwart. Wirkliche Menschen. Die Menschen keine rauschenden Bäume, sondern sinnliche Wesen, keine Träumer, sondern Leute, die wissen, was sie wollen. Nichts Somnambules, immer Weckendes, nichts Waldeinsames" (s. L.-A. 90, S. 308). Aber, wenn Otto Ludwig Hebbels Figuren vorwirft, sie glichen „psychologischen Präparaten", so ist er hier selbst in diesen Fehler verfallen. Welche Erwägungen werden nicht angestellt, um die legendäre Passivität der absolut nicht dramatischen frommen Heldin in ein aktives Verschulden umzuwandeln! Bei ihm ist Genoveva der Leidenschaft innerlich verfallen, und „das Leiden erst führt sie zur Reinheit empor, die sie ursprünglich nicht besaß, indem es ihren Frauenstolz zur Menschlichkeit läutert" (L.-A. 91, S. 110). Das Protzen mit der Moral wird geradezu als Hybris im antiken Sinne aufgefaßt (L.-A. 90, S. 318). Aber der eigentliche Legendenstoff ist damit zerstört und, wie der Dichter den Schluß glücklich und ohne Rest gelöst hätte, wissen wir nicht. Aus dieser Umgestaltung des Heiligenmotivs ergab sich für die Charakteristik die doppelte Aufgabe: Einmal die Kälte zwischen den Ehegatten fühlbar zu machen und dann die kraftvolle Jünglingsgestalt Golos berückend zu zeichnen. Aus den wenigen Fragmentstücken können wir folgendes darüber entnehmen: Auf die sinnliche Gleichgültigkeit des bereits betagten Grafen und des jungen Weibes wird direkt hingewiesen; „er rechnet auf die Natur der Gräfin, die noch kühler zu sein scheint als seine eigene" (L.-A. 89, S. 181), sagt einer, als man hört, daß Golo zurückbleiben soll und dies für bedenklich und gefährlich hält. Kontrastillustration gibt die Geschichte von dem Fehltritt der braunen Else ab, der früheren Lieblingsdienerin der Gräfin. Diese denkt bereits daran, an des Vaters Hof zurückzukehren, wo „gekränkte Tugend immer Zuflucht fand", denn der Graf, als er von des Mädchens Fall vernommen, hatte erst leichthin gesagt: „Ist's weiter nichts?" Geschickt ist in diesem Stück der Reim dazu verwendet worden, das sinnlich-kühle Verhältnis der Ehegatten, welche sich für lange, vielleicht für immer trennen müssen, zu zeigen (St. IV, 269). Auch mit Golos Jugend, Schönheit und Kraft werden wir direkt wie indirekt bekannt gemacht. Die ränkevolle Margaretha freut sich hämisch schon im voraus der Verführung dieser Tugend (Gut, daß der Graf den Golo bei ihr ließ, jung, schön usw. St. IV, 277). Und Balduin meint: Ein Prachtgewächs,

dieser Golo, schön, stark und feurig, wie der junge Kriegsgott selbst (L.-A. 89. S. 181). — Ein Hebbel entnommener, aber anders benutzter Zug ist sein kühner Wagemut. Vasallen unterhalten sich, wie er sein Pferd einen steilen Felsenhang hat hinaufreiten wollen, aber Roß und Reiter sind mit Lebensgefahr in die Tiefe gerutscht, in die Wellen des Flusses. Dies war am Vortage geschehen. Golo tritt hinzu und siehe, er hat inzwischen das Kunststück doch vollführt. —

Von oberflächlich angebrachten individuellen Redewendungen ist von dieser Zeit ab immer weniger zu finden. Die Charaktere werden innerlicher. Marino Falieri — mit einem Generalnenner von „Jünglingsunvorsicht aus Naivität" — ist ein Soldat vom Scheitel bis zur Zehe. Den „edlen" Krieg durch Straßenkampf des Gesindels „verkrämert" zu sehen, verletzt ihn. „Von Kind an war der Krieg meint Element", sagt er selbst, und so mußte er einer jener „geschonten Muskelmänner" werden, in Keuschheit stark geblieben; er kann stolz sein auf der „Seele Jungfrauentum", dessen Mannesmark er sparte (I, 2: St. IV, 300). Seinem Feldherrnwesen entspricht sein kurzer selbstbewußter Dank, als er zum Dogen erwählt worden; doch wird er schließlich über seine Kühnheit etwas unsicher und glaubt sich gar entschuldigen zu müssen (I, 1: St. IV, 283). Auf glattem Marmorfließ zu schreiten ist er nicht gewohnt: zur Begrüßung des holden Frauenflors spricht er das Oberhaupt des Rates der Zehn um Beistand an. Vor der erwählten Braut wird er gar verwirrt und unbeholfen; aber rasch und kurz ist wiederum seine Werbung bei ihrem Oheim (I, 2: St. IV, 293, 295). Und diesen Mann setzt man auf den Dogenstuhl; welch gänzlich ungewohnte, fremde Aufgabe erwartet ihn da! Der Adel ist sich darüber eins, daß der neue Doge sie nicht wird erfüllen können, daß er überall Anstoß erregen wird, und er täuscht sich nicht; das zeigt Falieris undiplomatisches Reden und Handeln, als er den ertappten adligen Liebhaber hinauswerfen läßt, sowie die schroffe, offene Äußerung seines Unmutes, daß ihm nicht weiter der Oberbefehl übertragen worden. Der weitere Verlauf des Stückes hätte weitere Konflikte gebracht, die Ursache seines tragischen Unterganges geworden wären. Sein Gegenbild ist der entnervte, redegewandte junge Steno, — der „wunderschöne Nobile Zitterknie", wie ein alter Soldat ihn bezeichnet, ein „lebendiger Vorwurf", wie er sich selbst satirisch verspottet, — der sich den aufreibenden Beruf erwählte, „junge Witwen zu trösten, deren tote Männer noch unbegraben umherlaufen" und der deshalb die „schöne Furcht der Ehemänner" in Venedig heißt. Zeitweilig hat er die Weiber satt, übersatt, und denkt deswegen ans Heiraten, aber bald glaubt er, daß sein abgestumpfter Gaumen scharfe Würze brauche, weswegen er sich auf Staatsintriguen verlegen will. Er sieht voll „Hechtappetit" neidisch auf den alten jungen Dogen, zeigt sich schmeichelhaft gegenüber den Frauen, redet selbst die alte, häßliche Kammerfrau in einem fort mit Bella,

schönste Signora Bella an — sie selbst traktiert ihn dagegen mit: guter Herr Steno, goldener Herr Steno, liebster Signor Steno, schönster Signor Steno — und schmachtet selbstverständlich zu Angiolinas, der Dogeressa, Füßen. Die Shakespeare abgelauschte Parallelführung in Charakteren gibt hier der brave Bertuccio, ein Schützling seines Feldherrn Falieri; auch er ist ein alter Soldat, dem es Mühe macht, Reden zu halten, und der dies bei seiner unumgänglich notwendigen Ansprache an die ihm soeben unterstellten Arbeiter des Arsenals des öfteren selbst ausspricht, wohl auch einmal stecken bleibt. Daß man seinen General einen alten Herrn nennt, verschnupft ihn sehr, zumal es ihn indirekt mittrifft (II, 1: St. IV, 313.).

Von den Personen der kleineren Fragmente Alfred, Imola, Camiola ist eigentlich nur Zianni (Imola) eine bereits abgeschlossene, voll erkennbare Gestalt; er ist ein lebhafter, mutiger Geselle, der fast unehrerbietig keck dem Fürsten Rede steht und auch den Frauen sowie seinem Herrn gegenüber den Schalk nicht verbergen kann. — Tiberius Gracchus, „ein jugendrigoristischer Gemütsmensch und Gefühlspolitiker", eine hohe, an Coriolan erinnernde und aus Plutarch unter eingehenden Quellenstudien und mit großer Hingabe geschöpfte Gestalt des auf dem Siechenbette zum Tode krankenden Dichters, ist trotz der vorgeschwebten großen Mannigfaltigkeit und bei dem nur vollendeten ersten Akte, schon durchaus erkennbar und kunstvoll dargestellt und in mancher Beziehung für die hier in Frage kommende Behandlung zu verwerten. Er ist einer der Edelsten. Selbst aus den Worten seines Feindes Nasica: Ein Jüngling voll mißverstandner Tugend usw. (I, 3: St. IV, 393), schließen wir leicht auf seine sittliche Größe. Das Lob der Freunde brauchen wir kaum zu verringern und zu vermindern. Der Konsul Scävola hat seine hoffnungsvolle Entwicklung verfolgen können (394), während der alte Lälius mit seinen siebzig Jahren sein ist; die Liebe zieht ihn an, wie der Magnet das Eisen, und Liebe ist sein ganzes Wesen; sein Generalnenner sollte Liebe sein, „nur zu leidenschaftliche Liebe, das macht sie tragisch." Das Volk befreit ihn von Auslieferung und gewissem Tode, es ernennt ihn zu seinem Tribun; Tiber will dafür seine ganze Kraft in den Dienst der Bedrückten stellen; „jemands Schuldner sein" ist ihm unmöglich (I, 11: St. IV, 411). Seine poetisch schöne Sprache, auf die wir noch zurückkommen werden, und seine treffend feinsinnigen Worte — Nasica nannte ihn „der Rede mächtig", — seine Mildtätigkeit, sein Opfermut und die selbstlose Unterwerfung unter den Gesamtwillen, der seinen Tod verlangt, runden indirekt das lebensvolle Bild bereits zu der gewollten Gestalt. Beabsichtigte „dramatisch-charakteristische Teilzüge" gibt uns Otto Ludwig selbst an (St. IV, 54 f.). Shakespearisch ist es, wie Mucius „formaliter" seine „soldatischen Formalien" macht; er erzählt vom Centurio,

der beim Scheiden des Tiberius vom Heere seine viereckige Faust vor seine Augen geschlagen, weil er Wasser drin hatte wie ein Weib, und er selbst beendet schließlich seine Ansprache, weil es ihm ähnlich zu ergehen droht: „Muß ich Formalien machen? So müssen es meine Augen tun, denn ich kann nicht mehr.“ Ein ganz eigenartiger Charakter ist der gemeine Demagoge Saturejus, der sich offen geständig bei anderen als Schuft „einnisten“ will, aber gerade dadurch die Menschen täuscht, die seiner Selbstanklage nicht Glauben schenken wollen. —

Wollen und Streben charakterisiert die Menschen in erster Linie. Es war bei der etwas langen Aneinanderreihung der technisch wichtigsten Personen oft nicht zu umgehen, ergänzend auf die innere Willensanlage hinzuweisen, die sich ja nicht immer so charakteristisch äußert, daß man sie stets durch individuelle Redewendungen belegen könnte. Solche bleiben schließlich doch nur äußere Zutaten, die mit wachsender Kultur des Einzelnen mehr und mehr abgestreift werden. — Sicher wollte Otto Ludwig, je älter er wurde, uns immer mehr innerlich durchgebildete, in ihrer Art vollreife Menschen vor Augen führen, die dementsprechend sich auch vielseitiger zeigen und mannigfaltiger ausleben sollten. Das bedingt aber eine immer vollkommener werdende Technik, um die verschiedenen Charakterzüge des Einzelnen einheitlich zu gestalten. So wird man denn bei dem Dichter in reiferen Jahren eine vorsichtigere Anwendung der beiden besprochenen Charakterisierungsmittel finden, als bei dem Anfänger, der leicht wohl glaubt, durch äußerliches Anheften solcher Züge seine Personen lebenswahrer gestalten zu können. Nur, wo es gilt, untergeordnete Figuren mit wenigen Strichen zu zeichnen, wird die frühere Technik in auffallenderer Weise aufgegriffen. —

Es erübrigt noch in einem kurzen Anhange auf jene Eigentümlichkeiten der Darstellungskunst hinzuweisen, die in der Theorie des Dichters keine Erwähnung gefunden haben, vielleicht, weil sie von zu untergeordneter Bedeutung sind. Die epischen Anweisungen, welche das Bild einer Person vervollständigen oder gar mitschaffen helfen, haben wir bereits bei der Besprechung des Erbförsters kennen gelernt; an anderer Stelle werden wir uns nochmals mit ihnen beschäftigen. Hervorgehoben haben wir ebenfalls schon die zwei vorhandenen direkten Charakterskizzen (Makkabäerin I, 2, Suderi I,1), ausführliche Angaben, wie sie ein Dichter in der Novelle oder im Roman wohl — in der Reife des Schaffens allerdings nur für Nebenpersonen — zuweilen einfügen mag. Noch neu ist für uns die Charakterisierung durch Namengebung, die bei Otto Ludwig auch in der epischen Technik hinreichend Verwendung gefunden hat. Hanns Frei verleugnet seinen Namen keineswegs; Leblank, der „Vergolder“, erinnert an den „Federchensucher“ Apollonius aus „Zwischen Himmel und Erde“, nur ist die nicht ganz unlobenswerte Eigenschaft des Peinlichen, Sorgfältigen, Genauen hier natürlich stark karikiert, aber eine symbolische Unterbedeutung darf nicht mit Unrecht angenommen werden; sein Vorname Desiderius kann, wie der seines edlen Ebenbildes Apollonius Nettenmair, mit dem Fremden in seinem Wesen in Beziehung gebracht werden; die alten verliebten Närrinnen, die verheißungsvollen Bräute des Goldschmieds und des Stadtschreibers heißen wohl nicht

ohne Grund Sibylle; bei Pirkheimers Sohn Albrecht, dem Maler, können wir mit Fug und Recht an Albrecht Dürer denken; die humanistischen Namen dienen der Milieueinstellung und gehören daher nicht hierher; in den R. d. H., dieser Tragödie der reinen Liebe, lassen Paul und Eugenie die Vermutung einer Anlehnung an Paul und Virginie von Bernardin de St.-Pierre nicht von der Hand weisen; in der Pfarrrose repräsentiert Friedrich von Falkenstein den Stolz; der Pfarrer hat ihn zum Stolz erzogen; der Major Wüstenfels ist vielleicht nicht ganz so schlimm, als sein Name vermuten läßt; dem Verwalter Undank wird seine Anhänglichkeit, sein treu gemeintes Warmen und Abraten nicht mit Dank erwidert; etwas gewagt dürfte es sein, im Forstgehilfen Freitag Robinsons gutmütigen Freund wiederzufinden. Förster Ulrich und der Holzhüter Weiler können nicht unerwähnt bleiben; der eine der Wilddiebe heißt Frei und der Köhler (Genoveva) Heinz; Ben Mardochai, der jüdische Bankier und Marchese von Belcomo, hat den edleren Vornamen Josef; sein verächtlicher Schwestermann aber ist Baruch Löb; ob Schmetterling, der regsame Kommis des Marchese, eine Anspielung auf seine Tätigkeit enthalten soll, ist zweifelhaft; vielleicht heißt er nur so, damit sein Herr den gar nicht so „ganz scharmanten, exquisiten Witz" sich leisten kann: „So, Schmetterling, nun flieg er wieder fort"; Walpurgis (E. v. A. und Genoveva) ist natürlich die kluge Frau, die Hexe; andere Namen bleiben in ihrer Auslegung zweifelhaft. Diese Aufzählung zeigt, daß diese Art der Technik in der Verwendung stark zurückgegangen ist. — Hier anschließend wäre das Kostüm zu erwähnen, das gewiß nicht ohne Beziehung zum Träger steht. Falkenstein ist in Jagdkleidung, der Erbförster natürlich im grünen Rock, der Pfarrer im Schlafmantel und Käppchen, die lange Pfeife im Munde. Das Zimmermilieu muß natürlich zum Bewohner passen: Beim Pfarrherrn lehnen lange Tabakspfeifen an der Kommode, beim Förster finden wir einen Riegel mit Flinten. Doch ist auf all diese Angaben kein großes Gewicht zu legen, da hier der Regisseur stets das Richtige treffen wird. — Interessanter sind dagegen andere Züge, so solche des weiblichen Geschlechts. Die jugendlichen Vertreterinnen sind durchaus harmlos-naiv gehalten; es ist gesagt worden, den Frauen Otto Ludwigs fehle jegliches weibliche Raffinement[1]; einer hatte dem Dichter den Vorwurf gemacht, daß des Försters Marie doch ein gar zu unbedeutendes Ding sei, und Ludwig mußte dagegen erklären, daß sie ja gar nicht bedeutend sein sollte (St. VI, 294, Gespräch mit Lewinsky); die anderen Mädchen traf in der ästhetischen Kritik dasselbe Urteil: Die Fürstentochter aus den R. d. H. ist ein „unreifes Ding" (L.-A. 23. S. 304), Angiolina, die Tante nennt sie „Püppchen", (Falieri) ein „einfaches armes Mädchen". (Gottschalk, Unsere Zeit, 1877, S. 897). Und Felicitas, Engeltraut, Rose, „das verzogene Mädchen", Madelon (Scuderi), — sie hält sich für ein „kindisch Mädchen" —, Alswith (Alfred), Agnes, die braune Else (Genoveva), Lisena (Falieri), „das arme Ding", Violante und Agna (Bedeutung!), das „Lämmchen" (Imola), oder gar Lea, „die kleine Törin", sie gehen alle Hand in Hand denselben schönen Wiesenpfad im Liebesfrühling. Diese Mädels — das Wort paßt treffend auf sie und manch eine von ihnen wird so genannt — haben alle etwas Reines, Keusches, Unberührtes, und bezeichnend ist es, daß Otto Ludwig Agnes, in jener Fassung als Intriguenspiel (Heydrich I, 163), als angebliche und angegebene Treulose nicht in der geringsten Weise schuldig werden läßt (s. L.-A. Nr. 85); und wie wenig vergeht sich — nach nicht zu enger Auffassung — Rose! Merkwürdig ist es da, zumal auch Shakespeare hier kein Vorbild abgeben konnte, daß Ludwig auch Heldinnen: Genoveva, Camiola, gestalten wollte. Jene Mädchen aber haben oft etwas Rührendes: Wie Kinder heben sie mitunter

[1] L.-A. 61. — Bemerkenswert ist auch der Spruch Salomonis, welchen der Erbförster seinem künftigen Schwiegersohn vorliest und belehrend schätzen lehren will: Wem ein tugendhaft Weib beschert ist, die ist viel edler, denn die köstlichsten Perlen. — Lieblich und schön sein ist nichts; ein Weib, das den Herrn fürchtet, soll man loben (Erbf. I, 4). —

die gefalteten Hände bittend zu dem vermeintlichen Bedränger auf (Frei, V, 7; Pfarrrose, I, 12). Allen sitzen die Tränen merklich locker, zumal Agnes (s. Heydrich I, 170 ff.) in einer der ersten Bearbeitungen, die überhaupt auf ein sehr „weinerliches Trauerspiel" angelegt zu sein scheint. Reizend ist dagegen eine gewisse Vorliebe für geistreiche Antithesen, welche zugleich kontrastierend zu dem ganzen einfachen Wesen wirken; so:

Baronesse: Was finden Sie nur an diesen alten knorrigen Bäumen?
Eugenie: Was ich nicht suche; und was ich suche, das find ich nicht. (R. d. H. I, 2). — —

Eugenie: Wonach ich fasse, um mich daran zu halten, das weicht fliehend zurück, und was ich zu halten wähne, zergeht mir spurlos in den Händen (II, 1). — —

Maria: Das Alte seh' ich vergeh'n, das Neue seh' ich nicht kommen; das Alte muß ich lassen, und das Neue kann ich nicht erreichen (Erbf. I, 2.). —

Für die weibliche Charakteristik ist noch manch netter Zug herangezogen und eingestellt worden: Engeltraut hat sich mächtig aufgeputzt (Frei, III, 2), um ja dem Albrecht verlockend zu erscheinen; die eitle Baronesse will sich fünf Jahre älter angeben, als sie ist, wenn die Melancholie der Prinzessin etwas Schlimmeres sei als eine recht bösartige Langeweile, die sich auf die edeln Teile geworfen habe! Aber wehe, wenn andere der Jahre zu viel angeben! (So humoristisch: Scuderi II, 17).

Neben spezifischen Tätigkeiten des Berufes und des Standes charakterisiert auch das Benehmen, z. B., wenn Rose nonchalant — übrigens gleich Goethes „Rickgen" und ihren vielen Nachfolgerinnen — stets ihren breiten Strohhut an den Bändern schwingen läßt (Pfarrrose I, 2, 8.) oder, wenn der starke Judah mit einem soeben erlegten Löwen auftritt, den er dann in die Felsschlucht schleudert (Makkabäer I.). Auf Golos waghalsigen Ritt konnten wir bereits hinweisen. — Schließlich sei noch erwähnt, daß Ludwigs Personen durchweg höfliche Menschen sind und sich stets freundlich bei der Begegnung begrüßen. Im Laufe der folgenden Untersuchung wird sich noch die Möglichkeit ergeben, den einen oder anderen Zug hervorzuheben. —

2. Zum Dialog.[1]

Im Detail (St. V, 100; VI, 113; B. VI, 48, 374), in Momenten, wo der Affekt der Leidenschaft ruht[2], kann sich der eigentliche Charakter der Person ausleben (St. V, 433; B. VI, 264); da läßt sich dann natürliches Gespräch entwickeln (ibid.) und dieses ist die Hauptsache im Drama, nicht die Handlung[3]; die Handlung ist bloß Anlaß des Gespräches (St. V, 145; B. VI, 78). So wird denn äußerste Gewandtheit im Dialoge ein Haupterfordernis eines Dramatikers (Sd.: St. V, 238; B. VI, 140). — Des Dichters „geistvolle aber grüblerische Untersuchungen über den Dialog" (Stern, Vorwort: V, 27) sind das Resultat des Durchdenkens dieses Problems; der Reichtum des Gespräches bei Shakespeare hatte ihn dazu verlockt: an dessen „guten Gesellschaftern" fand er immer große Freude; in ihrer Gegenwart kann Langweile nicht aufkommen (St. V, 67, 115 f.; B. VI, 26, 58 f.). — Auch im Dialog herrscht die Regel: Tiefste Absichtlichkeit beim Scheine völliger Absichtslosigkeit (St. V, 277, 461 f.; B. VI, 164 f.; 283); in der Disposition des einzelnen Gespräches größte Gedrängtheit und Simplifikation, in der Ausführung scheinbar völliges Gehenlassen, scheinbare Unmittelbarkeit und Spontaneität (ibid.). Das Gespräch soll sich ausleben, wirkliches Gespräch werden, wie es in der Wirklichkeit vorgefallen sein könnte (St. V, 403; B. VI, 246); es soll sich vom Buchartigen emanzipieren (St. VI, 159; B. VI, 404). Nur das Gedankenhafte des Dialogs muß über die gemeine Wirklichkeit hinwegsetzen (St. V, 404; B. VI, 246), ohne daß jedoch die höchste Weisheit geboten zu werden braucht; es genügt ein einfaches Korn von Inhalt, das dann — durch das Kunstmittel der Parenthese[4] — zur reichsten Gestalt ausgetrieben wird (St. V, 161; B. VI, 89). Das Gespräch muß somit überall schon an sich selbst interessieren (St. V, 436 f.; B. VI, 266), nicht

[1] Vgl. L.-A. 48 Nr. 19; L.-A. 65, § 4, c.; L.-A. 32, Kap. Stil; L.-A. 33, I, Kap. III, 3; auch L.-A. 50. — A. W. Schlegel, Über den dramatischen Dialog, VII, 46 ff.

[2] Denn die Leidenschaft, für die der Charakter der Boden ist, in dem sie so recht normal ihren Verlauf haben kann (St. V, 63; B. VI, 23) zeigt sich den größten Teil der Zeit latent und nichts ist unnatürlicher, als wenn sie zum perennierenden Affekt ausartet (St. V, 476; B. VI, 292). — Über die Auseinanderhaltung von Leidenschaft und Affekt s. die Belegstellen: Kap. 4.

[3] S. Kap. 5.

[4] Hierüber Genaueres St. V, 150 ff.; B. VI, 82 ff.; auch St. V, 129, 135; B. VI, 67, 71. S. auch Kap. über Sprache, Schluß.

erst durch den Umstand, daß es dieser oder jener Person in den Mund gelegt wird. Dabei soll es durch typisches Zubehör belebt werden und sich als individuell beglaubigen (St. V, 462; B. VI, 283). Abgesehen von dem stofflichen Inhalt, hat es durch seinen bloß artistischen Gehalt zu vergnügen (St. V, 117; B. VI, 60)[1], zugleich nicht ohne Beziehung der Form zum Inhalt: Das Wichtige, Schwere, Gewaltige wird gedrängt; das tändelnde Gespräch gaukelt phantastisch, die Rede des Herzens wiederholt alles eindringlich mit Hilfe von Umschreibung, Tautologie und Parallelismus (St. V, 134 f; B. VI, 71). — Wie zum ganzen Stücke, so muß auch zur einzelnen Szene ein bestimmtes — analoges — Verhältnis des Dialogs bestehen; je lebendiger das Szenarium, desto nötiger ist Haltung in der Ausführung des Gespräches (St. V, 102; B. VI, 49); ein wirklicher Kontrast entsteht oft, wenn einzelne Personen sich gegenüberstehen, so daß z. B. der eine überfließt, wenn der andere lakonisch ist (St. V, 95; B. VI, 45). Wenn nun zwei oder mehr Personen gegen eine oder mehrere vereint sind, d. h., wenn nur zwei Meinungen vertreten werden, so ist das nur Zwiegespräch, wie ein zweistimmiger Gesang, der von mehr als zwei Sängern ausgeführt wird. Das dramatische Leben ist aber am stärksten im polyphonen Dialog, d. h. in einem Gespräche, wo drei oder mehr Personen, jede in einer eigenen Richtung, aus einem eigenen Sinne heraus — kurz mit verschiedenen Gefühlen, Bestrebungen und Ansichten — und jede mit gehaltener Eigentümlichkeit einander modifizierend oder nur kontrastierend nebeneinander hergehen, sich gegeneinander bewegen, begegnen und durchkreuzen; nur darf die Zahl dieser Stimmen die Unterscheidbarkeit nicht übersteigen. Besonders wirksam sei es — so meint der anfänglich der Oper zuneigende Dichter, der hier zugleich auf Mozarts Don Juan als Beispiel verweist, — wenn die Zahl der selbständigen Stimmen von wenigen oder einer allmählich zu einem Ensemble anschwillt (Sa.: St. V, 430 f.; B. VI, 262). — Neben diesen mehr oder weniger allgemeineren Vorschriften, finden wir noch speziellere über die problematischen und analytischen Dialoge: In den problematischen Dialogen wird ein verstecktes Spiel gespielt; was in den Menschen vorgeht, wird nicht ausgesprochen; es wird vielmehr absichtlich oder in naiver Unbewußtheit von dem Redenden versteckt; der Zuschauer errät dennoch, wenigstens im ganzen und großen, das Versteckte aus Situation und dergleichen (St. V, 480 ff.; B. VI, 295 f.;)[2]. Der problematische Dialog umfaßt zugleich die analytische Methode des Gespräches, die vor allem bei Domestikenszenen anzuwenden ist. Was diese Boten und Diener

[1] Ja es gibt wie Menschen so auch Gespräche, die nur durch ihre Form interessieren und gefallen, abgesehen von ihrem Inhalte, ja trotz ihres Inhaltes (St. V, 238; B. VI, 139); es sind die amüsanten Gespräche, wie sie Shakespeare so oft gibt. Ihnen ähnlich und nahestehend sind die Witzgefechte; s. Abschnitt über Witz und Humor.

[2] Ähnlich sollen die exponierenden Gespräche sein: das, wovon eigentlich die Rede ist, erfährt man allmählich, die Hauptsache zuletzt (St. V, 134; B. VI, 71).

oft eigentlich wollen, kommt nicht sogleich zum Vorschein; ihre Ungeschicklichkeit im Ausdruck oder ihre Schelmerei oder beides zusammen macht aus dem Gegenstande eine Zeit lang eine Art Rätsel (St. V, 124; B. VI, 64. — Sa. bei Stern, Sd. bei Heydrich!)[1]; die Absicht, das endliche Ergebnis zu verstärken, mag dabei oft der dahinter verborgene, letzte künstlerische Wille und Zweck des Dichters sein[2, 3].

Bei der Betrachtung der Praxis wird es vorteilhaft sein, die realistischen und idealistischen Elemente im Dialog zu sondern[4].

---

[1] Sehr ergötzlich ist, wenn der Sprecher selbst die außerordentliche Wichtigkeit dieses progressiven Vorgehens hervorhebt und dadurch ein wenig karikiert; so in folgendem Beispiel:

Anseldo: Sag schnell
Wie Achtung dir's befiehlt vor deinem Fürsten.
Zianni: Ach schade was um die Achtung, lieber Herr, und sobald ihr wißt, was ich weiß, so wißt ihr auch, was beim Eilen herauskommt.

[2] Der Motive, die dies Verfahren zu retardieren rechtfertigen, gibt es übrigens unzählige. Wenn es gilt, daß einer dem andern etwas Wichtiges sage, dann tritt die analytische Form ein. Entweder mag sich der eine nicht bloßgeben, weil er nicht weiß, ob er trauen soll, oder seine Mitteilung und sein Charakter ist so, daß er sich der Mitteilung schämt; oder er meint erst andere Punkte erledigen zu müssen, die den andern vom Verständnis oder Eingehen abhalten können, oder er will die Wichtigkeit herausheben, oder er will den andern nicht erschrecken und sucht ihn erst vorzubereiten, oder der Affekt überschlägt sich, er braust auf und kann nicht zur Mitteilung kommen vor Ergüssen des Affektes, die sich dazwischen legen. Oder es gilt, etwas zu melden, was man verabscheut, und der Abscheu vor der Sache geht auf ihre Erwähnung über, und man schiebt sie immer wieder durch ein Dazwischen, zu dem man den ersten besten Vorwand nimmt, um eine Weile hinaus. Oder man bringt vorher, was die Erwähnung recht wirkungsvoll machen muß, ehe man an diese selber geht. Oder man hat den Zweck, den andern erst recht zu spannen oder in die Stimmung zu bringen, in der man wünscht, er erfahre, was man ihm zu sagen hat. Auch bloße Ungeschicklichkeit kann unabsichtlich auf solche Weise vexieren, was dann komisch wirkt, oder ist die Sache schlimmer Natur, durch den Kontrast sie noch schlimmer erscheinen läßt. Oder Gutmütigkeit will durch vorhergezeigte Teilnahme und halbausgesprochenen Trost die Wirkung der Meldung schwächen, was aber nur noch mehr martern kann; oder es ist der Triumpf der Schadenfreude, die mit dem, was der beste Bissen und Gipfel für sie ist, zögert, um den Genuß der Erwartung zu verlängern. Auch Pedanterie kann so verfahren (St. V, 127 f.; B. VI, 66). — Beispiele aus der Praxis Shakespeares s. St. V, 125; B. VI, 64.

[3] Erwähnung bedarf hier noch das Indirekte, denn es ist besonders im analytischen Gange des Gespräches anzuwenden: Im Affekte, im Halbmonologe, wo der Mensch mehr mit sich selbst oder mit seinem Affekte redet, wird er einem Mitsprecher nur indirekt antworten können, da er die Gemütsfreiheit nicht hat, sich in des andern Gedanken und Meinung zu versetzen. Ebenso in Verstandesvertiefung, die von den Reden eines andern, zu sehr mit sich selbst beschäftigt, nichts oder nur einzelnes vernimmt (St. V, 529; B. VI, 327). — Weiteres über das Indirekte s. St. V, 125, 469, 481, 514; B. VI, 65, 287, 296, 317. — Cf. L.-A. 48, Nr. 11.

[4] Zu erörtern wären etwa insgesamt folgende Punkte: Prosaische Wendungen, Art und Weise der Anrede, Begrüßungen, Anfänge des Gespräches, Apostopesen, sowohl in der eigenen Rede wie Unterbrechung der Worte anderer, Frage- und Antwortspiel, das Sichversprechen, Lachen, Witz und Humoristisches (s. Kap. Humor), Sentenzen (s. Kap. über diese), Antithesen, hyperbolische Wendungen, Beiwörter, Interjektionen, rhetorische Figuren wie Iteratio, Anaphora, Epiphora, Asyndeton, Polysyndeton, Klimax, Paradoxon, Chiasmus usw.

Die Besprechung letzterer behalten wir den späteren Abschnitten über Sprache und Poesie vor, denn gehobene Diktion, Vers und Rhythmus sind natürlich von weitgehendem Einfluß auf die idealistische Färbung eines Stückes. Soweit ferner eine Modifikation durch den Affekt sich nicht verkennen läßt, müssen wir die betreffenden Belege dem Kapitel über diesen zuweisen. Die Untersuchung des gedanklichen Inhaltes werden wir mit dem neueren Problem der inneren Form zu verbinden suchen, die zugleich eine Berücksichtigung des theoretisierenden, problematisch-analytischen, indirekten und Überredungs-Dialogs erlaubt. Wir werden im folgenden zuerst kurz den Habitus einzelner Stücke oder der zusammengehörigen Reihen von solchen skizzieren und dann die technischen Mittel aufzeigen, welche als Ursache dieses jeweiligen Eindruckes, den wir schon beim ersten Lesen oder Hören eines Werkes sofort gewissermaßen instinktiv erfühlen, in Anspruch genommen werden können. Mehrere dieser Mittel jedoch, welche in allen oder fast allen Dramen gleichmäßig typisch auftreten, finden besser ihre Darlegung am Schlusse jener ersten Einzeluntersuchungen, wodurch auch das Bleibende in ihnen klarer in die Erscheinung treten wird.

Eine realistisch gehaltene Reihe hinsichtlich des Gespräches bilden die Torg. H., Die Pfarrrose und der Erbf. In der Torg. H. herrscht typisches Soldatengespräch: viele kleine Anekdoten, wie sie am Lagerfeuer Soldaten einander erzählen, sind eingestreut; Stolz auf das eigene Regiment, Lieder und gegenseitige Sticheleien ergänzen das Bild. In der Pfarrrose finden wir, soweit nicht Sonderlinge wie Werner und Sabine eine Ausnahme bedingen, natürliche Redeweise, die das Leben oft so genau kopiert, daß die Naturalisten sich darauf berufen konnten (z. B. IV, 13.: s. L.-A. 23. S. 315). Im Erbf. stehen wir ebenfalls ganz auf dem Boden einer realen Welt, falls wir von einer längeren pathetischen Rede des Försters (V, 8) absehen. M. Heydrich (II, LXXI) will in den „feinen, mimischen Wendungen und Retardationen" eine Ähnlichkeit mit Shakespeares Dialog erkennen; leider hatte er vergessen, Beispiele und Belege zu geben. Der ganze Stil des Erbf. steht aber dem Shakespeares so weit entfernt, daß technische und andere Einflüsse darin kaum angenommen werden dürfen; ja einige Stellen, die uns noch zu beschäftigen haben und ganz Shakespearischen Charakter haben, wirken mehr als störend durch den Kontrast mit ihrer Umgebung. — Nun zu Einzelheiten: Derbsoldatische, volkstümliche Ausdrücke finden sich in dem kurzen Vorspiel „D. Torg. H." in reichem Maße: Auf dem Zeuge sein, einen Sparren zu viel haben, in die Pfanne hauen, das Fell zerhauen, ich will euch was, abkratzen, wie die Ochsen am Berge stehen, auswischen, herumkrabbeln, es hinter den Ohren haben, den Garaus machen, faseln, bring mir einen her, er hat's ausgemacht; all das klingt so natürlich und kann kaum seine Wirkung verfehlen. Das

im Erbf. und Scuderi — auch H. Frei vereinzelt — so häufig gebrauchte: „Dummes Zeug“[1] braucht ebenfalls diese ausdrucksvolle Gesellschaft nicht zu scheuen. In der Pfarrrose sind natürlich derartig populäre Wendungen vermieden. Einige Fremdwörter unserer alltäglichen Konversation wie: genieren, pikante Situation, arrangieren usw. heben den Dialog sogleich auf eine höhere Bildungsstufe, ohne deswegen weniger real zu werden. Eine Fülle von allgemeinen Redensarten bringt uns die Sprache des Erbf.[2]; Weiler und der Förster nehmen am meisten daran teil. Von diesem bekanntesten Drama Otto Ludwigs sei daher eine kurze Zusammenstellung markanter Wörter gestattet, die so recht die Lebenswahrheit dieses Werkes zeigen:

Förster: Prost die Mahlzeit; dann heidi, Autorität; ich lach' mir inwendig eins; Leviten zeigen; krakehlen; Litanei; mucksen; am Kragen fassen; erwischen; kichern; der alte Mordkerl; Bösewicht; Parition leisten; Praktikenmacher; lamentieren; Element; dummes Zeug.

Weiler: Wahre Kesselflicker; ja, prosit Mahlzeit; mir nichts, dir nichts; konfuse Wirtschaft das; wenn der nicht auf die Nase fällt; will dich stolzieren; dann ist Liebe und Freundschaft heidi!; piff, paff; spektakeln; hantieren.

Stein: In Rage bringen; Blamage; promenieren; geh' deiner Wege; nicht aus dem Harnisch kommen lassen.

Försterin: Ich bin wie aus den Himmeln gefallen; er tut dir kein gut. usw. usw.

Ein in allen drei Stücken gut beobachteter Zug ist das gehäufte: Sagt' er, hat er gesagt; sag' ich, sagt sie, bei der berichtenden Wiedergabe eines Gespräches (T. Heide 5; Pfarrrose I, 2, III, 1; Erbf. I, 4.). Was die Apostrophe anbelangt, so ist die Anrede: ‚Kameraden‘ selbstverständlich wieder typisch für unser Soldatenstück, und nur die Österreicher sagen zuweilen: meine Herren. Das etwas überschwengliche „Bruderherz“ gebraucht Wüstenfels in der Pfarrrose, als sein Duzfreund Falkenstein eine Erfrischung auffahren läßt. Nicht zu verwundern ist es, wenn der total betrunkene Buchjäger es seinem „vermöllerten Gönner“ gegenüber öfters in den Mund nimmt. Sonst ist in der Pfarrrose wie im Erbf. gerade die Anrede nach dem Gefühlswerte bereits sehr fein abgestuft, wie uns das Kapitel über den Affekt noch näher zeigen wird. Individuell und natürlich ist dabei die Apostrophe im Erbf. Der Förster nennt sein „Mädel“ meist „albernes Ding da, Dummes Ding da“, der „gute,

---

[1] Dies Wort scheint O. Ludwig ziemlich leicht aus der Feder geflossen zu sein; so steht es z. B. auch „am Rande mühselig ausgefeilter Szenerien“ seiner Genoveva; s. L.-A. 90, S. 332.

[2] Über diese sei uns hier ein kurzer Exkurs gestattet. Das Volkstümliche derselben ist urverwandt mit der Sprache Luthers, deren Studium sich Otto Ludwig sehr angelegen sein ließ: s. L.-A. 83. Bemerkenswert ist St. VI, 46 (Sb. II): „Die Sprache Luthers“. (Aber, wie steht es mit dem zeitlichen Einklang!?) Jedenfalls hat O. Ludwig — und dies zeigte uns schon H. Frei — altertümliches Deutsch verwendet.

launige" Pfarrer den Förster „alter Freund Ulrich; alter, wunderlicher Freund[1]." — —

Je eine besondere Stellung nehmen H. Frei und Die R. d. H. ein. Dort werden nicht-weltfremde Gedanken durch ein leichtes, nicht ungewandt gehandhabtes Versmaß belebt; ohne den Parallelismus der Redeführung nach Inhalt und Form könnte manche Stelle dem alltäglichen Leben angehören (z. B. die Zankszene III, 9). Der Dialog ist oft lebendig und fließend; nur Hanns Frei schwätzt mitunter langweiliges Zeug zusammen, das wenig zur Sache gehört, und worüber dann auch die schnippische Felicitas mit Recht spottet (I, 2.). Die prosaischen Wendungen haben hier oft den Nebenzweck, kleinere komische Züge bilden zu helfen (s. Humor); aber daneben findet sich manches, was unter anderen Gesichtspunkten anzusprechen ist, obwohl auch hier ein wenig humoristischer Anstrich nicht fehlt:

Albrecht: Sie selber darf davon nichts wissen;
Dächt' wunder sonst, was mich gebissen (III, 3).

Leblank: Will's Euch geheim erst vorher stecken (III, 4).
Ich will es Euch nur stecken schnell (IV, 8).

Moskirch: Da wurd' sie rot bis in den Kragen
Und stottert' da ein Zeug daher (III, 7).

Pirkheimer: Schnell, Junker, Euch' herabgeschoben! (III, 10.)

Felicitas: Den ißt sie Euch auf einen Sitz (IV, 4.). —

In den R. d. H. dagegen versetzt uns der Dialog, wie auch die Sprache, in eine höhere Welt. Aber wir empfinden dabei sogleich die Wahrheit des Schlegelschen Wortes (A. W. Schlegel, ed. Böcking, VII, 55), daß nämlich die poetische Prosa im höchsten Grade undialogisch wirkt. Einfache Redensarten fehlen natürlich gänzlich; von den zwei auffälligen Fremdwörtern „alte Amour" (I, 9) und „Rendezvous" (III, 10) paßt das erste jedenfalls gut in den Mund des Sprechers und zur Situation. Die Darlegung der durch Leidenschaft modifizierten und modulierten Formen der Apostrophe verschieben wir wieder auf das Kapitel über den Affekt. —

Näher stehen einander die Versdramen Scuderi und die beiden Makkabäerstücke. Das erste kann in mancher Beziehung als weiter Vorläufer der Fragmente angesehen werden, welche dem nach Shakespeare gebildeten Ideale mehr und mehr sich nähern.

---

[1] Des Lebens Wirklichkeit wird natürlich erhöht durch die Erwähnung von ganz prosaischen Alltagssachen; so bezeichnender Weise in den beiden Stücken größter Lebenswahrheit: Pfarrrose (Regenschirm; Kartoffeln) und Erbf. (schwarzer Kaffee für den betrunkenen Buchjäger, damit er vernünftig wird; hitziges Fieber, Zähneklappern und Frösteln am Rückgrat herab: Holundertee — 's ist um eine Nacht Schweiß oder zwei). Dazu aus den Fragmenten: das Ausflicken der zerrissenen Bademäntel (Heydrich I, 274), Golos Hohn, daß er, während die anderen gegen die Mauren zögen, zu Hause nun Strümpfe stricken könne (L.-A. 89, 180).

Während in den bisherigen realistischen Prosastücken ein Unterschied zwischen Herren- und Dienerrede, inhaltlich und der Form nach, nicht zu verkennen war, so versucht hier ein Werk in gebundener Rede, nämlich Scuderi, diesen Zug des Lebens zu übernehmen. Ein Vergleich zwischen der Gesprächsform der Gebildeten, d. h. des Fräuleins, des Arztes und des Grafen, einerseits, der Dienerschaft, Cardillacs, Madelons und Oliviers würde dies dartun. Der Umstand, daß der in den verschiedensten Situationen und im Verkehr mit verschiedenen Menschen sich „auslebende" Held die Saiten seines Inneren jeweils anders in der Redeweise äußern läßt, erhöht die Mannigfaltigkeit. Die Makkabäer neigen sich ganz unserer klassischen Tragödie zu, wenn in ihnen auch mehr realistische Züge im Dialoge hervortreten. Die (erste), romantische Bearbeitung des Stoffes, die Makkabäerin, entfernt sich m. E. entschieden weiter von der Wirklichkeit und vom Leben, als die spätere, die Makkabäer, trotzdem sie durch Nachahmung orientalischer Geschwätzigkeit (Näheres s. in Kap. 11) andererseits sich einer uns freilich ferner liegenden Welt wieder zu nähern sucht. Das kunstvolle Kleid des fünffüßigen Jambus läßt keine prosaischen Wendungen mehr zu: Die Einheit des Stiles duldet keine rohe, krasse Störung[1]. Andere, noch zu besprechende Mittel geben uns hier den Realismus des Lebens und der Welt.

Die spätere Richtung des Schaffens erinnert — bei einigen Rückfällen in alte Bahnen — an die Weise Shakespeares. Wir finden eine Mischung von Vers und Prosa, erstere in den idealeren Reden der Fürsten und Führer oder bei erhöhter Stimmung, letztere im Alltagsgespräch des umgebenden Milieus. Noch etwas verschwommen ist dieses Verfahren in der Genovefa. Anders dagegen schon im E. v. A.; dies Stück setzt mit einem Dialoge ein, wie er realistischer nicht sein kann; gänzlich verschieden ist dann Albrechts poetische Ansprache an den Spiegel und namentlich die Wirkung des im Glase geschauten Bildes; und dieser Wechsel geht durch das ganze Stück. Mit der Ausscheidung des Zauberspiegels, mit der umfangreicheren Einkleidung in Verse verändert sich bei der späteren Bearbeitung des Stoffes, der Bernauerin, auch der Dialog etwas. Ebenfalls eine Mischung von realistischen und idealisierten Partieen bietet der Jakobsstab. Shakespearisch, der Wirklichkeit abgelauscht zeigen sich die geschäftigen, vorwitzigen und abergläubischen Diener in der ersten Szene; hier herrscht typischer Gesindeklatsch. — Die realistischen Wendungen,

[1] In dieser Weise störende prosaische Wendungen oder Ausdrücke sind in Otto Ludwigs Versdramen nur ganz vereinzelt zu finden; beabsichtigt sind sie kaum; fraglich ist nur, ob der Dichter die Wendung oder das Wort als Fremdling in seiner Umgebung empfunden hat. So z. B.:

Serons: Der Henker der Tortur arbeitet
Für den Kollegen auf dem Blutgerüst (Scuderi I, 1.).

die hier natürlich nur in den Prosapartieen zutage treten können, sind auf ein Minimum beschränkt. Für die Apostrophe kommt nur die Koseform Nesel in Betracht.

Einen künstlerischen Höhepunkt in der Führung des Dialogs bieten unstreitig Falieri und Tib. Gr. Auch hier finden wir eine Mischung von Vers und Prosa; und bei dem Bestreben aller Personen sich auszuleben, entsteht die höchste Mannigfaltigkeit des Lebens, die, unterstützt durch geschickte sprachliche Retouche, dem beabsichtigten und erstrebten poetischen Realismus sich nähert. Prosaische Wendungen sind dabei fast gänzlich geschwunden[1].

Von den rein sprachlichen Elementen eines realistischen Dialogs kommen nur noch die Interjektionen, soweit sie nicht in irgend einer heftigeren Gemütserregung gesprochen sind, also kurz kleinere selbständige Satzpartikel in Betracht. Sie treten in großer Fülle auf und scheuen das Versdrama keineswegs.

Wesentlicher als all diese Kleinigkeiten sind andere Beobachtungen, die sich mehr auf die Gesprächsgestaltung beziehen. Auf die Angewohnheit der Leute, einander natürlich-freundlich zu begrüßen, haben wir bereits verwiesen. Von großer Kunst sind die Gesprächsanfänge, wie sie uns bei Eröffnung der Szene entgegentreten. Hier hat Otto Ludwig unstreitig mehr Lebenswahrheit geschaffen als seine Vorgänger und Zeitgenossen. Während Hebbel z. B., der auch gerne mitten in das Gespräch hineinführen will, mitunter etwas wiederholen lassen muß, das bereits vor Aufgang des Vorhanges als dem Gegenspieler mitgeteilt anzunehmen ist, verfährt Ludwig viel geschickter. Gemeinsam auftretende Personen sind auch bei ihm stets schon inmitten der Unterhaltung, aber ein Wort, ein kurzer Satz, ein Gedanke weist uns zurück auf das eben Gesprochene; wir sind mit einem Schlage völlig orientiert. Mitunter erfahren wir nur ganz allgemein, daß wir mitten in das Gespräch hineingeführt werden; rekapituliert wird nicht; die Unterredung geht vom ersten Worte ab unaufhaltsam weiter vorwärts. Dabei haben wir zu beachten, wenn Ludwig selbst durch den Zusatz „im Gespräch" uns auf diesen Umstand besonders aufmerksam machen will. (Einige Belege folgen im Gesamtdruck.)

Vermieden wird es, — minderwertige, sowie ältere Stücke zeigen hier oft eine entgegengesetzte Technik, — daß während des Vorhangaufzuges oder kurz danach Personen sich erst auf den Brettern begegnen und zu reden beginnen[2].

[1] In der Prosa des T. Gr. nur: Wir gemeinen Leute aber heulten laut; küßt ihm Hände und Kleider und was ihr erwischen könnt.

[2] Eine Ausnahme dieser streng durchgeführten Handhabung bildet Makkabäer V.: Antiochus, Eleazar, Nikanor (eben eintretend).

Nikanor (beugt die Knie vor dem sitzenden Antiochus):
Herr, alles ist getan, was du gebotst.

Doch läßt sich die Stelle verteidigen: Antiochus sitzt auf seinem Thron und muß also hier schon länger verweilen; außerdem meldet ja der Feldherr die vollzogene Ausführung eines Befehls, weist also auf die Vergangenheit zurück.

Ziemlich umfangreich ist im Erbf. von dem Modus Gebrauch gemacht, einen kurzen Monolog vorauszuschicken, ehe die zweite Person — mitunter jene erste gewaltsam unterbrechend, mitunter von ihr gerufen, mitunter auch spontan unerwartet — auftritt. — Realistische Züge im weiteren Verlaufe der Unterhaltung sind: Das Zusammensprechen mehrerer, die Aposiopesen, das Sich-versprechen, das Frage- und Antwortspiel. Letzteres können wir aus Gründen der Allgemeinheit und Selbstverständlichkeit ausschalten. Das Zusammensprechen ist durch eine umfassende Klammer bereits äußerlich als solches kenntlich gemacht; so z. B. Erbf. Schluß, Jakobsstab I, 1, Makkabäer II. (Einige Ausführungen dazu im Gesamtdruck.) Der Dialog im Versdrama wird ferner realistisch durch das Verfahren, die einzelne Verszeile zu zerstückeln und die kleinen Bruchteile und Abschnitte auf verschiedene Personen zu verteilen. H. v. Kleist hat hierin die ersten größeren Versuche gemacht (s. G. Minde-Pouet, H. v. Kleist, seine Sprache und sein Stil, 1897, S. 49 f.); O. Ludwig folgt ihm. In den Makkabäern ist hiervon wieder der weitgehendste Gebrauch gemacht worden[1]; es wirkt gerade dadurch viel lebendiger als unsere klassischen Dramen.

Ebenso lebendig ist es, wenn ein Spieler durch andere unterbrochen wird[2]. Die prosaischen Stücke können wir hier außer acht lassen, da die Zwischen- und Einrede dort selbstverständlich häufig zu finden sein muß. Wichtiger sind für uns wiederum die Werke in gebundener Form. In den Makkabäern ist die Aposiopese mehrfach anzutreffen, sehr ausgeprägt, z. B. v. 732f. Oft will der Sprecher den anderen aus Scherz und Spaß nicht zu Worte kommen lassen; man vergleiche Scuderi IV, 15. — Das Sich-selbst-Unterbrechen ist oft ein unbedachtsames Sich-versprechen, ein Sich-verbessern. So ist der verliebte Albrecht aus H. Frei von jener seligen, vergeßlich machenden, überquellenden und sich verratenden Unruhe erfüllt: IV, 7, V, 2.

Bei gewandten, abgefeimten Lebe- und Weltmenschen kann aber auch bei dem Sich-versprechen ein wenig — und dann oft etwas malitiöse Absicht unterlaufen, z. B. Pfarrrose III, 6.

---

[1] Hier sei angemerkt, daß ein weiteres realistisches Element des Gesprächshabitus die rhetorischen Fragen bilden. Sie treten in den Makkabäern in großer Zahl auf. Appelmann (L.-A. 38) will in ihnen eine Eigentümlichkeit jüdischer Sprechweise annehmen, doch ist das nicht richtig. Diese antwortlosen Fragen treten nämlich in der ersten Hälfte des Ludwigschen poetischen Schaffens überall sehr zahlreich auf. Teilweise, namentlich bei Häufung, sind sie durch Leidenschaft und Affekt hervorgerufen und haben bei diesem Ursprung erst recht nichts mit völkischer Eigenart zu tun. Welche eindeutigen Mittel Otto Ludwig anwendet, um ein althebräisches Milieu auch sprachlich vorzutäuschen, werden wir noch deutlich an anderer Stelle sehen.

[2] Besondere formale Unterarten der Unterbrechung sind: Das Befehlen oder der unwillige Verweis zu schweigen (Makkabäer v. 387; Bernauerin I, 15); der Zuruf aus der Kulisse heraus, der einen Monologsprecher zu sich kommen läßt (H. Frei III, 6, 7, E. v. A. II, 2); letzterer kann auch so versunken sein in seine Gedanken, daß er durch Anpacken erst aufgerüttelt werden muß (H. Frei II, 3); weitere Unterbrechungen finden statt durch plötzliches Auftreten neuer Personen (Scuderi II, 14 15; Erbf. II, 8/9); durch Musik (Erbf. I, 5); bemerkenswert ist ein sich abwechselndes Aufzählen R. d. H. III, 1).

Wir haben für die verschiedenen Methoden, lebenswahres Gespräch zu kopieren, eine größere Reihe von Beispielen geben zu müssen geglaubt, da erst dadurch die kunstvolle, wirkungshafte Art des dichterischen Schaffens gebührend eingeschätzt werden kann. Zu beachten ist bei all den Stellen, wo eine lebhafte Unterhaltung herrschen soll, die Setzung des Gedankenstriches; er legt jedenfalls dem Beurteiler ein vorsichtiges Operieren auf, da er ja auch öfters nur das Innehalten einer Person angibt, welche Pause ein anderer dann sogleich dazu benutzt, um seinerseits zu sprechen anzufangen; eine wirkliche Unterbrechung durch den Gegenspieler liegt also in diesen Fällen nicht vor. — Ein Punkt dieses Abschnittes wäre auch das Lachen. Entsprechend den Situationen und Charakteren, in und bei welchen es auftritt, ist es meist das verbitterte, heisere, krampfhafte Lachen des Hohnes, Schmerzes usw.; hier ist es also Ausdruck eines trüben Seeleneffektes (s. Kap. 4). Zustände zwischen Weinen und Lachen sind den naiven Mädchen und Liebenden eigen (so H. Frei V, 6; Scuderi IV, 11). —

Besonderer Art sind die problematischen Dialoge. Ganz der Theorie gemäß ist der problematische Dialog untergeordneten Personen, meist Boten und Dienern, zugeteilt. Auf das beste Muster hierfür stoßen wir gleich in einem älteren Stück, den R. d. H., in der Szene mit dem alten Thaddeus, I, 3. In der Pfarrrose erledigt sich Sabine der Pastorin gegenüber ihres schwierigen Auftrages zögernd und allmählich. Bis zum Schlusse von Otto Ludwigs Schaffen finden wir dasselbe Verfahren angewandt: Bei Ziannis Bericht über den Beginn des Streites gibt das Ersetzen der Unbeholfenheit durch dreiste Keckheit nur eine neue Variation (Imola 1). Die Mitteilung des Kammerdieners an den Malteser über die Flucht des Polen (R. d. H. III, 1) gibt uns mehr das Beispiel des Indirekten; der Malteser wird so weit aufgeklärt, daß er schließlich merkt, er „solle den Sachverhalt erraten". Auf das Indirekte und Problematische im Erbf. verweist uns der Dichter selbst: Im Erbf. ist fast der ganze vierte Akt von dieser (problematischen) Natur (St. V, 481; B. VI, 295). — Dann noch anderes, z. B. die Vorbereitungen vor des Försters Rat an Robert, seine Braut nicht zu verwöhnen. Besonders aber die Meldung des Forstläufers — Weiler — an den Förster von dem Schusse. Auch das Hinausschieben des Türöffnens im fünften Akte gehört hierher (St. V, 128; B. VI, 66). —

Während Otto Ludwig anfänglich eine Vorliebe für das reine Zwiegespräch zeigt, das auch bei Anwesenheit anderer Personen ungestört weiter fortgesetzt wird (so vor allem R. d. H., Scuderi; auch Makkabäer, worauf Auerbach hinwies, s. L.-A. 65, Abschnitt Technik, c), läßt er bald mehrere Personen an den Unterredungen teilnehmen. Hiervon unterscheidet sich dann noch der echte polyphone Dialog; auch ihn finden wir bei unserem Dichter[1]. —

Wichtiger als die formale ist jedoch die inhaltliche Seite, d. h. der Gedankeninhalt der Reden. Wir finden bei O. Ludwig die alte Wahrnehmung bestätigt, daß der Dichter in der Anfängerperiode gerne die ersten selbständigen Reflexionen aufdringen möchte, während er in der Zeit der Reife und erworbener Menschenkenntnis von der Fülle seiner Weisheit nur hin und wieder ein Körnlein bietet. (Dies bestätigen auch seine Novellen, s. L.-A. 33, I, Kap. IV, f.). In H. Frei, der bei seinem operettenhaft-symmetrischen Charakter auch wenig Gelegenheit dazu bietet, treten Reflexionen ganz zurück; häufiger finden sich solche in den idealistisch gehaltenen R. d. H., und im Frl. v. Scuderi erreicht die Neigung dazu ihren Höhepunkt. (Wegen ihrer

[1] Als Beispiele aus anderen Dichtern denkt Otto Ludwig etwa an die Szene zwischen Marinelli, Orsina und Odoardo; zwischen Jago, Emilia, Desdemona. (Emilia: Ein Schurke hat euch bei dem Mohren angeschwärzt. Jago: Nein, solche Menschen gibt's nicht, 's ist unmöglich. Desdemona: Und gibt es einen, so verzeih' ihm Gott. (St. V, 430 f.; B. VI, 262.) Für O. L. etwa E. v. A. II, 1.

einzigartigen Fülle sei auf die Beispiele verwiesen: Das geflügelte Wort, I, 1; Die Kunst, II, 5, 7; Das Böse in der Welt, II, 8; Das Gerücht, II, 9; Die Ungleichheit der Menschen, Die Liebe, III, 3; Heiterkeit und Güte, V, 4. —) „Die elementar-ästhetischen Vorträge" des Cardillac hat Ludwig bald verurteilt (St. VI, 348, Brief an K. Gutzkow, vom 6. I, 1849). Im Erbf. und in den Makkabäern zeigt im allgemeinen nur der Anfang Ähnliches. Die Handlung ist hier zu rasch und vielseitig, um Raum für längere Reflexionen zu lassen. In den späteren Werken finden sich ausgesponnene Erörterungen weniger. Wo es dennoch der Fall ist, sind sie durch besondere Umstände bedingt: So etwa die Ausführungen Margarethas in der Genoveva, wo nur das Grundmotiv des Stückes, die Idee, dadurch tangiert wird, oder die Silbenstecherei Albrechts im E. v. A., die eben charakteristisch für ihn sein soll und zugleich eine geschickte Nachahmung von Shakespeares Art bildet, das Gespräch interessant zu gestalten. (Albrecht, der Kanzler und die Holzfäller: Hamlet, Polonius und der Totengräber.) —

Die Besprechung des gedanklichen Inhalts des Gespräches verbinden wir zweckmäßig mit dem Problem der inneren Form[1]. Bei der „Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit" dieses Begriffes empfiehlt J. Minor (Euphorion IV: 1897, S. 210): „Wer sich in Zukunft seiner bedienen will, darf mit ihm nicht wie mit einem fertigen Begriff schalten, sondern er muß ihn erst neu schaffen." Diese Mahnung befolgend wollen wir — z. T. neue Wege wandelnd — zuerst versuchen, dem in Frage stehenden Begriff von der inneren Form einen festen Inhalt zu geben. Die harmonische und für den einzelnen Fall des Erschaffens eines Kunstwerkes gerade zweckmäßige Verbindung eines — zumeist ästhetisch-ethisch-moralischen und damit affektuellen — gedanklichen Leitmotivs mit dem künstlerisch zu verarbeitenden Anregungsstoff ist die Wurzel der inneren Form und diese also die hieraus entstehende gegenseitige Befruchtung von Stoff und Grundidee. Körper und Geist vereinigen sich und bilden einen „lebendigen, beseelten und geisterfüllten Organismus". Ein Organismus ist aber nicht tot, sondern er wirkt treibend und fruchtbar und führt — man könnte mit Goethe sagen als „innerer Bildungstrieb", als Mikroorganismus in einem zu belebenden und auszugestaltenden größeren — direkt weiter zur inneren Konstruktion oder Komposition[2], d. h. der weiteren Ausprägung sämtlicher

[1] Literatur: J. Minor, Euphorion, IV (1897), S. 205 ff. (und schon früher: Deutsche Literaturzeitung, 1892, Nr. 5, S. 170) id.: Göttinger gelehrte Anzeigen, 1892, S. 24 ff.; R. M. Meyer, Euphorion, IV (1897), S. 445 f. Wagner öfters. Jos. Nadler, Eichendorffs Lyrik 1908 = Prager deutsche Studien, Bd. 10, Einleitung. — Scherer, Poetik, Berlin 88, S. 226 ff. (Scherers Darlegung der inneren Form beruht auf einer anderen Auffassung. Im Kapitel über „Äußere Form" finden sich viele feinsinnige Beobachtungen poetischer und dramatischer Technik.)

[2] Der Ausdruck „innere Konstruktion" bei Ludw. Robert (an Tieck; Minor, S. 207; Holtei, 3, 150); die Verbindung „innere Komposition" bei Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst; Ulricis Ausführungen sind so treffend und nehmen neuere Erörterungen so voraus, daß wir glauben, auf sie hinweisen zu müssen und sie hier wiedergeben zu dürfen. Alle handelnden Personen sind „in ein bestimmtes Verhältnis zu einem inneren Mittelpunkt zu setzen, um den die ganze Aktion sich dreht, und der eben damit die Möglichkeit gewährt, jeder Figur dadurch, daß sie zu ihm in eine nähere oder fernere Beziehung gestellt erscheint, einen bestimmten Platz und

Teile unter dem Gesichtspunkt der leitenden Idee, also die gesamte Einkleidung der Idee, die Motivierung des Einzelnen unter ihrem Gesichtswinkel usw. Hier beginnt auch der Übergang zur Versinnlichung durch die Kunsttechnik, wodurch das Werk erst für andere erfaßbar und aufnahmefähig wird, kurz also zur äußeren Form, die demnach nicht bloß als Gegensatz zur inneren Form zu fassen ist, sondern die vielmehr ein letzter Ausläufer dieser ist, denn sie darf nicht zweckwidrig nur als äußere Applikation hinzutreten, sie muß vielmehr letzten Endes organisch mit dem Ganzen in Zusammenhang stehen. (Nur in dem passenden Kleide wird uns die innere Form bewußt; seine Bestandteile sind gewissermaßen die Tore, durch die wir uns Zugang ins Innere verschaffen können; unbildlich gesprochen: hier können wir uns einfühlen und das Kunstwerk nachschaffend mitgenießen. Freilich geschieht dies meist unbewußt, naiv empfänglich, ohne Reflexion, wie wir denn zumeist auch unbewußt ins Leben und die uns umgebende Kunst hineinwachsen. Treten uns jedoch neue, fremde Kunstformen entgegen, so vermögen wir nur unter der Führung und Leitung der äußeren Form in die Tiefe zu dringen, um dann nach Auffindung der inneren künstlerischen Entelechie auch die Zweckmäßigkeit jener äußeren Einkleidung zu erkennen.) Jene richtunggebende Idee braucht nicht offensichtlich zutage zu treten. Bei einem literarischen Produkt[1] wird

---

Spielraum anzuweisen" (I, S. 390). „Von der äußeren Anordnung und Gliederung des Stoffes ist noch die innere Komposition des Dramas wohl zu unterscheiden. Sie betrifft die Art und Weise, wie der Dichter den geistig ethischen Gehalt seiner Dichtung, die allgemeine Bedeutung der dargestellten Handlung zur Anschauung bringt." — — Dies geschieht, „wenn jedem einzelnen Drama eine von einem bestimmten Standpunkt aufgefaßte und damit bestimmt umgrenzte Lebensansicht dergestalt zugrunde gelegt wird, daß auf ihr die ganze Darstellung ruht, daß ihr gemäß die Charaktere gewählt und geformt, der Gang der Aktion bestimmt, das Ziel derselben festgestellt, kurz, daß sie als der Mittel- und Angelpunkt erscheint, um den das Ganze sich dreht, und der in dem Verlaufe der Handlung, in den Charakteren, Taten und Schicksal der handelnden Personen sich abspiegelt. Eine solche besondere, in der Gestaltung des Ganzen wie die Seele in der Bildung ihres Leibes sich kundgebende Lebensansicht kann man die Grundidee des dramatischen Kunstwerkes nennen. Sie ist gleichsam der rote Faden, der in bestimmtem Dessein durch alle Teile des Gewebes sich hindurchzieht, das innere Band, das alles Einzelne verknüpft und zusammenhält, das Prinzip, welches das Ganze nach Form und Inhalt bestimmt." S. 397/398 (s. auch die weiteren Ausführungen daselbst.).

[1] Übrigens ist das Problem von der inneren Form, — was ich bis jetzt noch nicht gefunden und was deswegen hier dargelegt werden soll, — auf sämtliche Kunstprodukte von Menschenhand und Menschengeist anzuwenden. Bei der Bildhauerkunst ist das Modell der äußere, anregende und nachzubildende Stoff, die symbolische Bedeutung des Kunstwerkes (wie Schmerz, Liebe, Sehnsucht usw.) die Idee. Stoff und richtunggebende Idee können bereits im Modell ihre harmonische Verbindung gefunden haben und von diesem braucht alsdann nur eine Kopie genommen zu werden, so z. B. von den Formen der Schönheit, der Kraft. Für die Malerei tritt als weiteres Problem die Landschaft hinzu. Der Stoff ist hier das Sujet, das Motiv eines Naturausschnitts, also etwa eine Waldpartie, die Idee ein hinzutretendes, allgemeines aber doch spezifizierendes Moment, als was sich ja stets die Grundidee darstellt, z. B. die durch die Tageszeit bedingte Beleuchtung, die durch die Jahres-

sie sich jedoch durch die unendliche Mannigfaltigkeit der sie bildenden Einzelvorstellungen, durch Anspielungen, durch die Stellungnahme der verschiedensten Charaktere zu ihr meist rein herausschälen lassen, wie ja die ästhetisch-psychologischen Untersuchungen über die leitenden Ideen bei den verschiedensten Dichtern beweisen. In einem Kunstwerk können ferner, allerdings dann wohl stets zum Nachteil desselben, mehrere — nur nicht Unterideen einer einheitlichen und gemeinsamen Hauptidee, sondern — verschiedene Nebenideen vorhanden sein, welche selbständig ihr Dasein fristen und eine ev. daneben vorhandene schwache Hauptidee stark beeinträchtigen; dies letztere geschieht um so leichter, je geringwertiger an sich die Hauptidee ist, je weniger sie Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben kann; ja mitunter kann sie allem menschlichen Empfinden zuwider laufen und damit künstlerisch nicht erlaubt sein; in diesen Fällen entstehen dann natürlich mehrere nebeneinanderlaufende Gebilde innerer Formen. Bei Otto Ludwig haben wir hiermit sehr zu rechnen, und vielleicht liegt darin auch der Grund, daß sein

zeit veranlaßte Färbung, so vielleicht im Herbste, der nebenbei irdisches Vergehen symbolisieren könnte. Hier gibt uns die Natur die harmonische Verbindung stets bereits vollzogen und eine willkürliche Störung, etwa blühende Bäume neben herbstlich welkenden derselben Art usw., würde uns verletzen. Das Material des Künstlers: Marmor, Bronze usw. einerseits, Farben und Farbenarten andererseits würden dem Worte bei den literarischen Produkten entsprechen. Auch in die Baukunst, eine nicht nachschaffende Kunst, vermögen wir die innere Form einzuführen. Nur ist zu berücksichtigen, daß hier, da kein natürliches Modell gegeben ist, Material und Stoff zusammenfallen gelassen werden. Mit der Architektur können wir übrigens die Kristalle zusammen betrachten, da für beide dieselben Prinzipien und Gesetze der Bildung gelten. Für beide gibt es letzten Endes nur eine Grundidee, welche in den mathematisch-statischen Gesetzen besteht. Bei den Kristallen wird die eine Resultante gebildet durch die chemisch-physikalische Aufbaufähigkeit des Materials, d. h. durch die zugrunde liegende Gestalt der Atome oder — nach neuerer naturwissenschaftlicher Anschauung — der Elektronenenergie; die zweite Resultante gibt das für diese Qualitätseigenheiten zweckmäßigste Axensystem der Kristallform an. Die verschiedenen Kristallsysteme stellen sich dar als die verschiedenen Möglichkeiten der mathematisch-statischen Gesetze. Bei der Architektur sind es die so oder so behauenen und geschnittenen Steine von einer bestimmten geologischen Bildung, bestimmte Holzarten, bestimmte Erze und ihre Verbindungen usw., welche einmal ihrem Material entsprechend am zweckmäßigsten zu dieser oder jener Bauform oder Teilen von solcher verwendet werden; auf der anderen Seite steht hier nach den Plänen berechnete Statik. An Stelle des ethisch-moralischen Grundgedankens in der Literatur, tritt hier das reinutilitaristische Prinzip — gemäß der Verwendungsbestimmung des Baues — sehr maßgebend hinzu. — Die innere Form kann nun ferner den Rahmen eines einzelnen Werkes überschreiten, sie kann sich auf mehrere Kunstprodukte erstrecken, sie kann das ganze Schaffen eines Menschengeistes umfassen. Hierhin wäre z. B. zu rechnen der von Ludwig verwendete Gegensatz von Sein und Schein, der sich bei ihm so oft nachweisen läßt und dessen Wert wir doch erst ganz erkennen durch die Zusammenstellung der unter diesem Gesichtspunkt verfaßten Stücke (s. L.-A. 65., S. 52 ff., Walzel, Hebbelprobleme, 115 ff., der Gegensatz ist zugleich die „ideelle Formel, die fast alles menschliche Wirken bewerten hilft“.). — Die innere Form so weit auszudehnen, daß man darunter auch eine durchgehend festzustellende Eigentümlichkeit eines Dichters verstehen dürfe, ist verkehrt, und J. Minor hat dies gegenüber R. M. Werners Monographie: Lyrik und Lyriker (Beiträge zur Ästhetik, 1), in seiner Rezension dieses Buches richtiggestellt (Gött. gel. Anz. 1892, S. 24 ff.). —

Schaffen, mit Ausnahme von einigem Wenigen, niemals mit auf der obersten Stufe der höchsten Werteinschätzung stehen wird und kann. Wir haben nur ein dramatisches Werk von ihm, in welchem die Idee und der Stoff sich gegenseitig befruchten und die innere Form das Ganze durchwebt: Die Makkabäer. („Der Herr ist mächtig in den Schwachen" und) „König ist allein der Herr", das ist die Grundidee dieses Stückes, das Gesetz, „das im ganzen Drama sich wirksam erweist". Gott aber, der doch schließlich in seiner absoluten Vollkommenheit eingeführt wird, ist das höchste, sittlichste Prinzip. Ihm stehen die Menschen gegenüber: Lea, Judah, Eleazar usw., zum großen Teil erfüllt von „persönlich-menschlich-irdischen Motiven", zumal von Ehrgeiz, der bereits die „krankhafte Form leidenschaftlicher Ehrsucht angenommen" hat. Sie lehnen sich auf gegen das göttlich-sittliche Prinzip und werden dadurch schuldig. Aber sie müssen die Macht leidend anerkennen und, da hier eine absolute Wahrheit sich als ewiges Gesetz durchsetzt, so erkennen auch wir sie an und scheiden deshalb von den geläuterten Märtyrern ihres Wahns „mit dem Gefühl der Erlösung, mit dem uns jede echte Tragödie entläßt". (S. L.-A. 68, wo dies genauer dargestellt ist, wenn auch die Unterstellung nicht unter den Begriff der „inneren Form" geschieht.) So erscheint hier zum Beispiel das Aparte nicht bloß in der Anwendung, Affekt vor anderen zu verbergen oder dem Publikum heimlich Mitteilung von etwas zu machen, sondern es zeigt auch — allerdings nur indirekt — die Stellung des Sprechers zur Idee. Weiter dient die Einführung von Personen zur Illustration des leitenden Grundgedankens, so das Auftreten des Römers, worin wir mit Bartels(XLIX) keineswegs eine „überflüssige Episode" zu sehen haben; diese Begegnung ist notwendig und künstlerisch dazu verwendet, um Judahs Stolz ins rechte Licht zu setzen (s. Petsch, 24/25). Wenn uns — nicht bloß Bartels — Eleazars Vorgehen sicher mehr als unsympathisch ist, so dürfen wir ihn doch nicht ultraantisemitisch als den „gewöhnlichen jüdischen Streber und Verräter seines Volkes" bezeichnen. Auch für ihn ist die Einstellung zur Idee, deren Vorhandensein in diesem Stücke Bartels anfänglich zu leugnen scheint (s. L.-A. 42), wichtig. Das zweite große Drama, der Erbf., hat eine formgebende Leitidee nicht restlos in sich aufgenommen. Diese Tragödie ist zwar „angelegt auf die Durchführung des Konfliktes zwischen dem einseitig patriarchalischen, naiven substantiellen Rechtsgefühl des Försters und der geordneten, rationalistischen Gestalt des Rechts; dieser Widerstreit zweier Lebensanschauungen wird nun aber nicht rein entwickelt, sondern in seinem weiteren Verlaufe mit Mißverständnissen und Zufällen verkettet" (Volkelt, Ästhetik des Tragischen, 1906², S. 405). Zu erwägen ist folgendes: Es gibt kein absolutes Recht, sondern wir haben nur historisch gewordene Gesetze örtlich umgrenzter Menschenkreise; als zwingende allgemeingültige Moraldirektive kann es auch deswegen

nicht angesprochen werden, weil bei den immer schwieriger werdenden Rechtsverhältnissen die Subsumption des einzelnen Falles für den Laien oft ganz unmöglich geworden ist. Zudem vergeht sich der Förster nach unserem sittlichen Empfinden doch gegenüber seinem neuen Gutsherrn keineswegs, da er ja ganz offenbar nur das Gute für diesen erstrebt und ihm keinerlei Schaden zufügen will, wie „borniert" er auch sonst gerade in seiner Rechtsanschauung sein mag. Der Konflikt liegt im „moralischen Recht des ehrlichen Mannes gegenüber dem Recht der Juristen" (s. L.-A. 31, S. 769). Echte Tragik kann aus diesem Gegensatz natürlich niemals entstehen. Hieraus können wir auch keine innere Form ableiten und dennoch fehlt dieselbe nicht ganz im Erbf. Es findet sich nämlich noch eine zweite Beziehung des Försters zum Recht, welche bis jetzt für diese Einstellung unberücksichtigt geblieben ist: Der Förster versteift sich auf die alttestamentliche Satzung „Auge um Auge, Zahn um Zahn", er hält sich hiernach befugt, selbst den urteilenden und vollstreckenden Richter zu spielen, und er, der so rechtgläubig und christlich gesinnte Mann, denkt nicht an das Gebot versöhnender Nächstenliebe. So wird denn auch er zum Verlassen dieses seines Standpunktes geführt; er muß bekennen — und bricht dabei zusammen und sinkt auf einen Stuhl —: Ich hab' unrecht. Ferner nehmen die anderen Personen zu seiner Rechtsauffassung Stellung und treten so der Idee näher. Eine besondere Nebenillustration geben uns zudem die Wilddiebe, welche natürlich ihre eigene Rechtsanschauung haben, wobei dann allerdings zeitlich-tendenziöse Einflüsse nicht von der Hand zu weisen sind, da gerade im Jahre 1848 durch Beseitigung des alten Jagdregals einer Forderung der „Grundrechte des deutschen Volkes" entsprochen worden war, wie denn das Stück ja teilweise unter dem Eindruck der Revolution verfaßt wurde (s. die näheren Ausführungen St. VI, 396, Brief an Julian Schmidt vom 3. Juli 1857). — Inwieweit die fragmentarischen Stücke noch eine innere Form ausgebildet hätten, ist schwer zu sagen und Erörterungen hierüber verlohnen sich nicht. Zwar ließe sich aus ihnen, wie aus den anderen fertigen Dramen wohl eine Idee, welche mitunter direkt ausgesprochen wird, ziehen, aber wir haben in ihr nicht das leitende ethische Grundmotiv, sondern nur die Angabe des Inhalts der Begebenheit, der Handlungsepisode; ein oft damit verbundener Nutzanwendungshinweis darf nicht mit formgebender sittlicher Idee verwechselt werden. Über den Mangel dieser werden wir uns nicht wundern, wenn wir uns erinnern, daß das so oft zitierte Bekenntnis über das eigene Schaffen, über den ersten innerpsychologischen Anstoß, den Menschen so durchaus in den Mittelpunkt stellt; eine höhere Idee gesellt sich im Verlaufe der dichterischen Arbeit dann natürlich nur noch seltener zum Stoff.[1]

[1] Petri, L.-A. 85, hält, Einleitung S. 6, die Konzeptionsstelle, das Entstehen der „Gestalt" einer dramatischen Figur, merkwürdigerweise mit dem Aufleuchten der

Ziehen wir in aller Kürze das Resultat aus den Darlegungen der Praxis: Nach langem Schwanken, nach Überwindung der ihm so gut gelungenen realistischen Gesprächsführung, die der Dichter absichtlich fallen zu lassen bemüht ist, geht er — nach schwachen Ansätzen einer neuen Richtung im Frl. v. Scuderi und nach Vollendung der klassizistischen Makkabäerdramen — zu einer neuen Art des Dialogs über, die anfänglich noch eine etwas schroffe Aneinanderreihung von Prosa und Poesie zeigt, bald aber die Übergänge künstlerisch zu maskieren versucht und sie zu verdecken versteht. Das Typische findet mehr und mehr Ausbildung und erinnert in poetischer Gestalt an die Wirklichkeit des Lebens, so nach dem beabsichtigten poetischen Realismus hinzielend. An Stelle mehr äußerlich angebrachter Reflexion tritt innerlich motivierte Gedankenfülle, oft auch Witz, wodurch das Gespräch interessanter wird und oft an Shakespearische Wortgefechte erinnert. Wir sehen also, daß hinsichtlich des Dialogs das erstrebte Ziel allmählich erreicht wird. —

Idee identisch. — Für die späteren Dramen O. Ludwigs gilt wohl das Problem des tragischen Charakters und der tragischen Leidenschaft. Das Schaffen unseres Dichters vertieft sich damit in anderer Richtung; es verläßt die Art Hebbels und folgt Shakespeare!

Literatur-Anhang.

(Betreffs der bei Lebzeiten des Dichters erschienenen poetischen Werke, der Angabe der Erstdrucke und der verschiedenen Gesamt- wie Einzelausgaben verweise ich auf den Anhang zu Ad. Stern, Otto Ludwig. Ein Dichterleben, Leipzig. 1906² = St. I. — Nur einige Sonderausgaben der dramatischen Werke sind wegen der Einleitungen und Noten der Herausgeber und der etwaigen Bezüge zu dieser Studie erwähnt.)

Biographie. Allgemeines. Dramatik.

1. Julian Schmidt: Otto Ludwig, Grenzboten, 1857, 4, S. 401/12.
2. idem, Westermanns Monatshefte, Bd. 35, S. 427—444, 535—552.
3. A. Kretschmer, Erinnerungen an einen Jüngstgeschiedenen, Gartenlaube, 1865, S. 222.
4. Moritz Heydrich, Nachlaßschriften Otto Ludwigs. Mit einer biographischen Einleitung und sachlichen Erläuterungen, Bd. 1 Skizzen und Fragmente, Leipzig, 1874, Bd. 2. Shakespeare-Studien, 1871; 1904².
5. Gustav Freytag: Aus dem Arbeitszimmer des Dichters Otto Ludwig. Ges. Werke, Bd. 16, 1887, Leipzig = Einleitung der von ihm besorgten ersten Ausgabe Ludwigs: O. Ls. ges. Werke (Nachwort von Herm. Lücke), Berlin 1870, 1883².
6. H. v. Treitschke: Ausgewählte Schriften, Bd. 2, Leipzig 1907, S. 300 bis 327 = Historische und politische Aufsätze, Leipzig 1871 ff., Bd. 1, S. 435 bis 457.
7. A. F. Graf von Schack: Mosaik, Vermischte Schriften, 1891, S. 31—96.
8. A. Goldschmidt, Otto Ludwig, Zeitgeist, Nr. 11, 1891.
9. Ad. Stern: Otto Ludwig in Leipzig, Grenzboten 1891, S. 31—38, 81—90.
10. A. v. Weilen, Zwei Sturm- und Drangperioden, Beilage der Allg. Ztg., 1895, Nr. 121/2.
11. A. Bartels, Bücher und Menschen. O. L. — Didaskalia, Beiblatt zum Frankf. Journal, 1896, Nr. 48.
12. R. Roltsch, O. L., ein thüringischer Dichter, Wartburg-Herold, 1905, VI, S. 49—55, 73—78, 97—101.
13. Akademische Monatsblätter, 1899, XIII, S. 17/19, 23/30, 39/41.
14. J. Sadger, Das Krankheitsrätsel eines Dichters, Wiener Fremdenblatt, 1894, Nr. 306.
15. Gerh. Heine, Aus der silbernen Zeit unserer Literatur — Velhagen und Klasing, Sammlung deutscher Schulausgaben, Lieferung 113, S. 23—47 (Bielefeld 1905) s. u. Nr. 31.
16. Karl Reuschel, Zur Otto Ludwig-Philologie, Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Bd. 13, 1899, S. 369—376.
17. Betti Paoli, Ges. Aufs. ed. Helene Bettelheim-Gabillon = Schriften des literarischen Vereins, Wien, Bd. 9, 1908. S. 176—211, Erinnerungen an Otto Ludwig.
18. W. Deetjen, Ein ungedruckter Brief O. Ludwigs, Frankf. Ztg., 1909, Nr. 79 (S. Literarisches Echo, 11, S. 1006/7).

19. O. F. Walzel, Briefe an O. L., Bühne und Welt, 1910, S. 975—988.
20. M. Adam, O. L., Volkserzieher, 12, 1908, S. 102/3.
21. A. Sauer, O. L. Gesammelte Reden und Aufsätze zur Geschichte der Literatur in Österreich und Deutschland, Wien, 1903 (bereits früher, Prag, 1893, in der „Sammlung gemeinnütziger Vorträge" erschienen, herausgegeben vom Deutschen Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse, Nr. 177/8).
22. L. Geiger, Westermanns Monatshefte, 75, 1893/94, S. 71—84.
23. idem, Dichter und Frauen, Vorträge und Abhandlungen, Berlin 1896, S. 296/325.
24. Rud. Lothar, Kritische Studien zur Psychologie der Literatur, Breslau, 1895.
25. Heinr. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, Bd. 3, 1894, 1904[7], S. 197—254 (vor allem über Erbf. und Makkabäer; letztere verurteilt).
26. Herm. Conrad, O. Ludwigs dramatische Kunst, Preußische Jahrbücher, Bd. 96, 1899, S. 432—460.
27. Franz Clement, O. L. als Dramatiker, Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Bd. 20, S. 273/90.
28. Max Mell, Über das Drama O. Ludwigs, Die Schaubühne, 1907, I, S. 85/89.
29. Herm. Herz-Bonn, O. L., Borromäus-Blätter, Zeitschrift für Bibliotheks- und Büchereiwesen, Bd. 3, S. 41/7, 61/5 (2. Teil über Erzählungskunst).
30. A. v. Berger, Die Einheit der dramatischen Handlung, Montagsrevue, 1894, Nr. 40.
31. Gerh. Heine (s. Nr. 15), Zur Einführung in die nachklassische Literatur, Zeitschrift für den deutschen Unterricht, 12, S. 767/71 (Erbf.).

Erzählungskunst.

32. Wilh. Greiner, Die ersten Novellen Otto Ludwigs und ihr Verhältnis zu L. Tieck, Diss. Jena, 1903.
33. Rich. Müller (Ems), O. Ludwigs Erzählungskunst[1]. Mit Berücksichtigung der historischen Verhältnisse nach den Erzählungen und theoretischen Schriften des Dichters, Berlin, 1905, 1909[2].
34. H. Lohre, O. L. und Ch. Dickens, Deutsche Literatur-Zeitung, 25, 1904, S. 3037/9.
35. id. id. Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 1910, 15—45.
36. R. Heinze, Virgils epische Technik, Leipzig 1903. (Hinweise u. a. auch auf O. L.).

Lyrik. Musik. Vergleichende Literatur.

37. G. E(llinger), O. Ludwig als Lyriker, Nationalzeitung, 1892, Nr. 187 (21. III, 1891[2]). — S. o. Nr. 23, S. 302 ff.
38. Anton Appelmann, Der fünffüßige Jambus bei O. L. mit Beiträgen zur Textkritik, Sprache und Stoffgeschichte, Münster 1911 (Erster Teil davon: Scuderi, als Diss. daselbst 1911).
39. E. v. Komorzynski, O. L. Der Musiker und Dichter, Musik, 1903, VI, S. 190/2.
40. E. Neruda, O. L. u. R. Wagner, Neue Zeitschrift für Musik, 95, 1899, S. 455/6.

---

[1] Zu dieser Schrift sei beiläufig bemerkt, daß die Zitate nach Bartels, um sie mit dessen neuer Ausgabe in Deckung zu bringen, eine Addition von 131 Seiten erfahren müssen.

41. A. Bartels, Fr. Hebbel und O. L., Grenzboten, 1895, 3, S. 32/43, 172/8, 370/84, 522/8.
42. id. id. Die Dichtung der Gegewart. Die Alten und die Jungen, Leipzig 1897.
43. Nikol. Fey, O. L. und H. Ibsen, Über den Wassern, 1908, 1, S. 321/8.
44. id., O. L. und Fr. Hebbel, Über den Wassern, 1910, 1, S. 8 ff; 2, S. 50 ff.
45. G. M. Priest, A parallel between Hoffmann and Ludwig, Moderne Language Notes, 1908, 24, S. 255/6.
46. Edm. Rostand, les romanesques, deutsch von L. Fulda: Die Romantischen, Stuttgart 1896; siehe hierzu H. Bahr, Zeit, Wiener Wochenschrift, 1896, VI, S. 174/6. (Beziehungen zu H. Frei). — Vgl. ferner Nr. 32, 34 f.

Kunsttheorie. Stellung zu Schiller.

47. Ernst Wachler, O. Ludwigs ästhetische Grundsätze, Diss. Berlin, 1899.
48. Rich. M. Meyer, O. Ludwigs Shakespeare-Studien, Sh.-Jb., Bd. 37, 1901, S. 59—84.
49. H. E. Eick, O Ludwigs Wallensteinplan, Mit einer Einleitung über des Dichters dramaturgische Ansichten, Diss. Greifswald, 1900. — Über Ludwigs Shakespeare-Studien ist ferner angekündigt ein Werk von Wilh. Schmidt (Oberlößnitz), als zweiter Band seiner Otto-Ludwig-Studien, s. u. Nr. 66.
50. Wilh. Scherer, O. Ludwigs Shakespeare-Studien, Berliner Vorträge, 1874, S. 389 ff; id. Kleine Schriften, Bd. 2, 1893, S. 358 ff.
51. E. v. Hartmann, Ges. Studien und Aufsätze, Berlin 76, S. 320/32. (Beide im Anschluß an Nr. 4.)
52. Fr. Keim, Das Kunstideal und die Schillerkritik O. Ludwigs, St. Pölten, 1887.
53. H. Kühnlein, O. Ludwigs Kampf gegen Schiller. Eine dramaturgische Kritik, Progr. Leipzig 1900.
54. A. v. Berger, O. L. u. Fr. Schiller, Wiener Literaturzeitung, 1893, Nr. 1 und in „Studien und Kritiken", Wien, 1896, S. 134/47.
55. Jos. Heß, O. L. und Schiller, Versuch eines Ausgleiches zwischen Fabel- und Charakterdrama, Diss. Münster, 1902.
56. Br. O. L. als Kritiker Schillers, Norddeutsche Allg. Zeitung, 1903, Nr. 94.
57. Carl Alt, Schillers und O. Ludwigs ästhetische Grundsätze und O. Ludwigs Schillerkritik, Euphorion, 12, 1905, S. 648/64.
58. N. Sevening, Schiller als dramatischer Dichter im Urteile von O. L. Progr. Diekirch in Luxemburg, 1905.

Einzelprobleme.

59. G. Feierfeil, O. Ludwigs Lehre von der tragischen Schuld, Progr. Reichenberg, 1904.
60. Adalbert von Hanstein, Der Staatsgedanke in der dramatischen Literatur um die Mitte des 19. Jahrh., Monatshefte der Commeniusgesellschaft, Bd. 14, 1905, S. 20/42 (Heft 1).
61. R. v. Gottschall, Die Frauengestalten der modernen Bühne, Deutsche Revue, 1895, I, S. 75/86 (Kleist, O. L., Hebbel).
62. Samuel Lublinski, Jüdische Charaktere bei Grillparzer, Hebbel und O. L., Eine literarische Studie, Berlin, 1899, (über Makkabäer S. 61/95).
63. Rich. Landau, Der Jude im deutschen Drama, Im Deutschen Reich, Bd. 10, S. 273/5.
64. Die Judendichtung O. Ludwigs, Jüdische Rundschau, IX, 1904, S. 321/3, 333/6, 358/63, 368/71, 470/5, 493/5.

Über einzelne Werke.

65. Isidor Auerbach, Die Makkabäer von O. L., Eine Studie zur Technik des Dramas, Diss. Bern 1907 (1. Hälfte der Arbeit, 2. nicht mehr erschienen).
66. Wilh. Schmidt (Oberlößnitz), O. L.-Studien, Bd. 1, Die Makkabäer, Eine Untersuchung des Trauerspiels und seiner ungedruckten Vorarbeiten nebst einem Ausblick auf Z. Werners „Mutter der Makkabäer", Leipzig 1908 (rez. K. Reuschel, Euphorion, 17, 1910, S. 454 ff.).

Eine übersehene wichtige Vorarbeit bringt:

67. E. Schmidt, Ein Skizzenbuch Ludwigs, Sitzungsberichte der Kgl. Preuß. Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1909, V, 223/44.
68. Rob. Petsch, O. Ludwigs Makkabäer, Leipzig 1903. — Sammlung: Deutsche Dichter des 19. Jahrh., Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus, ed. O. Lyon, Nr. 2.
69. id., Die Makkabäer, Sammlung, Teubner: Deutsche Dicht- und Schriftwerke, Heft 28.
70. S. Jacobsen, Die Makkabäer, Schaubühne, 1908, 5^2, S. 365/7.
71. A. Herzka, O. Ludwigs Makkabäer, Progr. Wien, 1908.
72. J. Löwenberg, O. Ludwigs Makkabäer, Hamburger Fremdenblatt, 1903, 6. Februar.
73. H. A. Lier, Zwei Briefe O. Ludwigs als Beiträge zur Theatergeschichte der Makkabäer, Deutsche Dramaturgie 1897, III, S. 301/4.
74. Ferd. Hoffmann, Erläuterungen zu O. Ludwigs Trauerspiel „Die Makkabäer" in W. Königs Erläuterungen zu den Klassikern, Heft 100.
75. Ad. Stern, Die Makkabäer von O. L. in „Die Meisterwerke der deutschen Bühne", Leipzig, Heft 12.
76. Wilh. Stein, Erläuterung neuerer Dramatiker, II, O. L. 1906.
77. Heinr. Hub. Houben, Der erste Entwurf des Erbf. nebst ungedr. Briefen O. Ludwigs, Bühne und Welt, 1900, Bd. 2, S. 934/40.
78. Erich Sieburg, Die Vorgeschichte der Erbförstertragödie v. O. L., Diss. Berlin, 1903.
79. K. Boas, O. L., Der Erbf. in kriminal-psychologischer Hinsicht, Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift, X, 1908, S. 337/41.
80. Ferd. Hoffmann, Erläuterungen zu O. Ludwigs Erbf., s. Nr. 74, Heft 99.
81. Ad. Stern, Der Erbf. von O. L. s. Nr. 75, Heft 54.
82. Karl Ludwig, Der Erbf. von O. L. in „Neuere Dichter für die studierende Jugend" (ed. A. Bernt, J. Tschinkel), Wien (Manz) 1910.
83. Karl Reuschel, Über eine Stelle aus Otto Ludwigs Erbf., Euphorion, 17, 1910, S. 666 f.
84. Gottfr. Horchler, Agnes Bernauerin in Geschichte und Dichtung, 2 Teile, Progr. der Königl. Realschule Straubing, 1882, 1884.
85. Julius Petri, Der Agnes Bernauerstoff im deutschen Drama, unter Berücksichtigung von O. Ls. handschriftlichem Nachlaß, Diss. Rostock, 1902.
86. Albert Geßler, Zur Dramaturgie des Bernauerstoffes. Altes und Neues. Gymn.-Progr. Basel, 1906, auch in „Festschrift zur 49. Philologenversammlung in Basel".
87. Aug. Prehn, Agnes Bernauer in der deutschen Dichtung, Progr. Nordhausen 1907.
88. id. id. Beilage in der Magdeburger Zeitung, 1907, Nr. 25/28.
89. B. Golz, Genoveva in der deutschen Literatur 1897, S. 127 ff. Abdruck der Genovevafragmente Ludwigs S. 173—199. (Vers. vorher Diss. Leipzig 1897: Pfalzgräfin Genoveva.)
90. H. Kraeger, O. Ls. Genoveva-Fragmente, Euphorion, VI, 1899, S. 304/35.
91. Ludw. Gorm, Die Technik der Genovevadramen (Müller, Tieck, Hebbel, Ludwig). Euphorion, 17, 1910, S. 106 ff.

92. Rosa Schapire, O. Ludwigs Fräulein von Scuderi (Verhältnis zur Hoffmannschen Erzählung). Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Bd. 19, 1905, S. 650/63. — Betr. Wallenstein s. o. L.-A. Nr. 49.
93. Rich. M. Meyer, O. Ls. Maria, Euphorion VII, 1901, S. 104/12.
94. E. Feise, Zur Quellenfrage von Ludwigs Roman „Zwischen Himmel und Erde" und seiner Novelle „Maria", Euphorion, XIV, 1907, S. 778/83.
95. K. Bode, Zur Quelle der Maria, Euphorion, XVI, 1909, S. 166/78.
96. Gustav Raphael, Nochmals zur Quelle der Maria, Euphorion, XVIII, 1911, S. 167.
97. P. Paulsen, Reichsbote, Sonntagsbeilage Nr. 1, Berlin 1909.

Aphorismen.

98. O. L. Gedanken. Aus seinem Nachlaß ausgewählt von Cordelia Ludwig, Leipzig 1903.
99. Ad. Stern, O. Ls. nachgelassene Aphorismen, Beilage zur Allg. Ztg., 1903, Nr. 244.
100. Felix Pappenberg, O. Ls. Spruchweisheit, Nation, Berlin, XXI, 1904, S. 199, 202.
101. Goldene Worte aus Ludwigs Werken, Pädagog. Brosamen, 1904, S. 54, 74; 1905, S. 369.

Über die dramatischen Bearbeitungen Ludwigscher Novellen und Umarbeitungen von Dramen vgl. L.-A. Nr. 33 und Ad. Bartels Handbuch. Zu ergänzen: O. L. Agnes Bernauer. Volksschauspiel in 5 Aufzügen. Unter Benutzung ungedruckter Manuskripte, für die Bühne bearbeitet von E. Ludwig. Mit Einleitung von P. A. Wolff, Berlin, Leipzig, Köln, 1900. — O. L. Fräulein von Scuderi, Bühneneinrichtung von Karl Bömly, Berlin 1912. — A. Schlag: Hanns Frei. 1913.

Nach Abfassung der Arbeit — Ostern 1913 — wurden noch gesammelt (ohne Anspruch auf Vollständigkeit): Zeitschrift für den deutschen Unterricht, 27. Bd. Käte Friedemann, O. Ludwig im Rahmen seiner Zeit. Zu seinem 100. Geburtstag. — Karl Friedel, O. Ludwig, ein Lebensbild. Hildburghausen 1913. — Wilh. Greiner. O. Ludwig als Thüringer in seinem Leben und Schaffen. Halle 1913. — Kunstwart, Bd. 26: O. Walzel, O. Ludwig. Ein Wort zum 12. Febr. 1813. — F. Bruns: Fr. Hebbel und O. Ludwig. Ein Vergleich ihrer Ansichten über das Drama. Berlin-Steglitz. — E. Jentsch, Das Pathologische bei O. Ludwig. Wiesbaden 1913. — Walther Dohn: Das Jahr 48 im deutschen Drama und Epos. Diss. Breslau. — Zeitschrift für den deutschen Unterricht. 27. R. Petsch: R. Wagner, Fr. Hebbel, O. Ludwig und das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. — Kurt Adams: O. Ludwigs Theorie des Dramas. Diss. Greifswald 1913. — M. Seige und K. Friedel: O. Ludwig und Saalfeld. Sonderabzug aus dem „Saalfelder Weihnachtsbüchlein" 1912. — Fr. Lüder: Die epischen Werke O. Ludwigs und ihr Verhältnis zu Ch. Dickens. Diss. Greifswald. — Benz: Märchendichtung der Romantiker. Gotha 1908. — Jak. Stöcker: O. L. und sein Stil im „Erbförster". Diss. Marburg 1914. — Nord und Süd, 38. Jahrgang 1914, Juli, E. Wolve: Berthold Auerbachs Beziehungen zu O. L. — (Leipziger Bühne, 1914, Nr. 4. Über Macbeth: Aus O. Ludwigs Shakespeare-Studien.) — (Neue kritische Ausgabe, München, 1913 ff.). — Diese Werke sind für die vorliegende Abhandlung nicht mehr verwertet worden. —

Lebenslauf.

Am 4. Januar 1885 wurde ich — Hans Paul Fresdorf — als zweiter Sohn des Oberlehrers Dr. G. Fresdorf zu Metz geboren. Ich bin evangelisch getauft. Von Michaelis 1894 bis Herbst 1904 besuchte ich das Gymnasium in Weißenburg i. Els., bezog darauf die Universitäten Straßburg, Lausanne und Bonn, um Philosophie, Germanistik, Romanistik und Erdkunde zu studieren. Dezember 1909 bestand ich in Bonn das Staatsexamen. Ich hörte hierauf an den Universitäten Kiel, Berlin, München und wiederum Bonn noch juristische und volkswirtschaftliche Vorlesungen. Der mündlichen Doktorprüfung in der Philosophischen Fakultät unterzog ich mich in Straßburg am 24. Januar 1914. Philosophisch-philologischen Vorlesungen folgte ich bei den Herren Joh. Franck †, Henning, Fr. v. d. Leyen, Litzmann, Martin †, Fr. Schultz, Wilmanns †; Bonnard, W. Förster, Gröber †, Schneegans †; Bäumker, Erdmann, Wentscher, Ziegler; Gerland, Solmsen †; Rein. Als ordentliches Seminarmitglied konnte ich teilnehmen an den Sitzungen der Herren: Förster, Schneegans, Wilmanns, als außerordentliches vor allem an denjenigen von Benno Erdmann. —